التصوير

في التراث المصري القديم حتى العهد القبطي

تأليف

د. محمد حماد

تقديم

د.باهور لبيب

الكتاب: التصوير في التراث المصري القديم حتى العهد القبطي

الكاتب: د. مُحَمَّد حماد

تقديم: د.باهور لبيب

الطبعة: ٢٠١٩

الناشر: وكالة الصحافة العربية (ناشرون)

٥ ش عبد المنعم سالم – الوحدة العربية – مدكور- الهرم – الجيزة

جمهورية مصر العربية

هاتف : ٣٥٨٢٥٢٩٣ _ ٣٥٨٦٧٥٧٦ _ ٣٥٨٦٧٥٧٥

فاكس : ٣٥٨٧٨٣٧٣

APA

E-mail: news@apatop.comhttp://www.apatop.com

دار الكتب المصرية

فهرسة إثناء النشر

حماد ، د. مُحَمَّد

التصوير في التراث المصري القديم حتى العهد القبطي / د. مُحَمَّد حماد ،

تقديم: د.باهور لبيب

– الجيزة – وكالة الصحافة العربية.

١٣٧ ص، ١٨ سم.

الترقيم الدولى: ٣ – ٩٥٥ – ٤٤٦ – ٩٧٧ – ٩٧٨

أ – العنوان رقم الإيداع : ٧٧٤٤ / ٢٠١٩

التصوير
في التراث المصري القديم حتى العهد القبطي

وكالة الصحافة العربية
«ناشرون»

الإهداء

إلى التي علمتني كيف أرسم بالقلم، قبل أن أتعلم كيف اكتب به.

إلى التي أحبتني وأحبت الناس، فأحببتها وأحببت الآخرين..

إلى التي أفهمتني أن الفن إحساس وروح في خدمة الشعب والوطن..

وتعبير عن خلجات الناس فحاولت أن أكون فناناً..... وأن أكون إنساناً..

إلى روح أمي... إليها هناك.... عند الله..

محمد حماد

القاهرة في ١٩٦٣/٧/١

تقديم

يسعدني أن أقدم لقراء العربية كتاب " التصوير في التراث المصري القديم حتى العهد القبطي" للمهندس الفنان والعالم الأثري الدكتور مُحَّد حماد، رئيس مجلس إدارة الجمعية التعاونية الإنتاجية للفنون التشكيلية والآثار.

وفن التصوير من الفنون الجميلة التي تطورت مع مدينتنا العريقة على ضفاف وادي النيل.... وقد حدد المؤلف فترات تطور فن التصوير في عصور مصر التاريخية المتعددة منذ فجر التاريخ حتى العصر القبطي.... ذلك العصر الذي أجمع المؤرخون على أن يربطون بالمسيحية ولم يروا فيه إلا الناحية الدينية، وهي ناحية قد أثرت بلا شك على الكثير من نواحي التفكير المصري، ولكن الواقع أن من أهم خصائص العصر القبطي ظهور الشعب المصري على صفحة التاريخ منذ أن انقضى عصر الحكام الوطنيين على يد الإسكندر سنة ٣٣٢ قبل الميلاد....

ومن الطريف أن المؤلف بعد أن سجل أهم تطورات الفن في هذه الحقبة الطويلة من الزمن، أثبت أن تاريخ فن التصوير —مستنداً إلى

آثار هذه العصور المختلفة– يدل على تقدم كبير وعلى حضارة عريقة حمل مشعل التقدم الحضاري فيها الفنان المصري القديم.

ولم يقف المؤلف عند حدود تقديم موجز عن تطور فن التصوير لتسجيل مناظر الحياة اليومية في البر والبحر.... بل تعداه أيضاً إلى مناظر التصوير الفكاهي والتعقيب عليه.

كذلك يجد القارئ أن المؤلف لم يكتف بالناحية الفنية من التصوير... بل أثار أيضاً الناحية الصناعية (التكنولوجية) في التصوير والتلوين بالألوان الجميلة المختلفة.

فالدكتور حماد في هذا الكتاب يسرد لمحة سريعة عن فن التصوير عبر العصور القديمة التي مر بها وطننا العزيز ولم يفته أيضاً ذكر الأحداث العظيمة والأعمال القومية المجيدة وأثرها الواضح في النهضة السياسية والفكرية والاجتماعية من حرية واشتراكية وحب.

د. باهور لبيب

القاهرة في ١٩٦٣/٧/٦

الكلمة

إن المشاكل التي تصادفنا في الحياة، والتطورات والأحداث التي نمر بها، ومن خلالها، تؤثر دائما في الفنان.... وفي تفكيره.... وفي أسلوبه الإنتاجي، الذي يحتم عليه اتجاها معينا، أو طريقاً فنياً بالذات... ولذلك فإننا عندما نتعرض لدراسة تاريخ الفنون، نرى فيها تحولا إلى ناحية التبسيط، أو التحوير الفني، أو اتجاهات إلى دراسة الطبيعة، وتأكيدها، أو ميلا إلى الرمزية والتعبير بالرسم عن مدلولات معينة أو معان مصطلح عليها.... وكل ذلك يجب أن نرجعه أولا إلى طبيعة الظروف والدوافع والاتجاهات الفكرية، ومبلغ تجاوبها مع المجتمع نفسه، إذ أن الفن دائماً يعبر عن حياة الشعوب واتجاهاتها الفكرية، وتطوراتها في المفاهيم الاجتماعية والسياسية التي لابد وأن تنعكس أو تؤثر تأثيرا معيناً –سواء قل أو كبر– في الأساليب الفنية المعاصرة حسب الإمكانيات والظروف.

وقد تبين من دراسة الآثار بوادي النيل أن الفنون في مصر بدأت منذ أكثر من خمسة آلاف سنة تظهر في التماثيل والدمي الصغيرة، والرسوم التي حفرت على الأحجار، وفي مقابر إنسان ما قبل التاريخ. ويمكن أن نعتبرها من نوع الفن الذاتي الذي يصدر عن حاجة عميقة

في النفس، إذ أن ذلك الإنسان كان متأثراً بعوامل نفسية كثيرة في حياته البدائية الأولى، وأهم تلك العوامل الخوف والرجاء، فإذا كان هناك شيء يخشاه أو يرجو منه خيراً.... قدسه عن رغبة أو رهبة..... في شكل آلهة..... وكذلك كان هذا الإنسان يعيش تحت تأثير رغبات نفسية قريبة إلى قلبه. وقوى غريزية تسيطر على حياته، بينما كان يخرج إلى الصيد بعيداً عن قومه ليأتي لهم بالغذاء. كان يجد من وقته أحيانا فسحة للتعبير عما في نفسه من تأثيرات، محاولا التحرر من الأزمات النفسية الي قد تصادفه، أو ينفس عن نفسه بعمل تلك الرسوم التي تمثل تفوقه في الصيد، وتمتعه بالقوة وإحرازه للنصر... وعندما نحت تلك التماثيل التي تصور نساء عاريات، وأبرز فيها ما ينم عن النواحي الجنسية، فإنما كان بفنه هذا، يحاول أن يجد حلا لعلاج التنازعات النفسية، أو يشق طريقه إلى الهدوء النفساني الذي ينشده لنفسه.

ولم تقتصر فنون إنسان ما قبل التاريخ على الألوان التي أسلفنا الإشارة إليها، وإنما تعدتها إلى ألوان أخرى تهدف إلى محاولة تسجيل حوادث معينة، أو مناظر تدور حول تركيز المعلومات واستذكارها كالمعارك الحربية ورحلات الصيد، والحيوانات الغريبة التي صادفها، والألعاب، والقتال الذي كان يدور بين أبناء عشيرته... وقد لجأ إنسان ما قبل التاريخ إلى هذه الألوان من الفنون نظرا لما كان يحس به من لذة في استذكارها، واستعادتها كجزء من الحياة أو مفخرة للتباهي، ولما

كان يجد فيها من النواحي الجمالية حين يحاول زخرفة المكان بتلك الرسوم التي نظن أنها قد زينب المساكن أولا، والأدوات التي كان يستعملها في حياته قبل أن تزين قبره... إذ أنها نقلت إلى القبر من المسكن الدنيوي، لأن القبر كان يسميه المصري القديم بيت الأبدية، وكان يمثل البيت الدنيوي في الحياة الآخرة.

ومن هذه الرسوم البدائية التي تعتمد كثيراً على الناحية الرمزية، وبدأ الفن المصري القديم يتشكل، ويأخذ طريقة إلى النور كفن ثابت متبلور. وبالرغم مما اعتراه في بعض الأوقات من أزمات الانتكاس والتدهور، فإنه بقى طوال العهود التاريخية محتفظا بخصائصه التي ينفرد بها بين فنون العالم....

ويرى بعض الفنانين أنه لا يمكن بأية حال –وخصوصاً في بداية العصور التاريخية في مصر– أن نفرق بين أنواع الفنون التشكيلية المختلفة. فنحت التماثيل مثلا.... لا يمكن أن نفصله عن نحت النقوش على الحوائط سواء أكان بارزا أم غائرا.... وكذلك النقوش المنحوتة على الأحجار – والتي كانت تلون في أغلب الأحوال– لا يمكن أن نفصلها عن الرسوم الملونة بالألوان المائية على الحوائط بطريقة (الافرسك) لتغطية جدران المقابر... كما لا يمكن أن نفصل بين الفنون التشكيلية المصرية التي سلكت في الأسلوب الفني والاتجاه

الفكري نفس الطريق. ولذلك، فإننا نجد أنفسنا دائما مضطرين إلى أن نحاول تفهم الفن المصري أولا مع المؤثرات التي أثرت عليه، ثم نرى كيف نجح الفنان المصري في إدراك غرضه، والتمشي مع الحاجة، والعقيدة، ثم كيف كانت تلك الأعمال الفنية ترمي إلى خدمة الحياة الأبدية بالرغم من أنها كانت في كثير من الأحوال تمثل الحياة الدنيا بما فيها من مظاهر. إلا أن الفنان قد حاول دائما في تكويناته أن يضفي عليها شيئا من القوي والثبات يرمز إلى الحياة الأبدية، كما تحاشي فيها مظاهر الليونة، والحركة العارضة، والانفعالات الوقتية الزائفة التي تحدد لحظة معينة من لحظات الحياة الزائلة، حتى يتمشى مع الإحساس القوي، والإيمان الراسخ بفكرة الخلود....

إلا أنه بالرغم من وجود تلك القواعد والقيود في الفن المصري القديم، فإننا لا يمكن أن نقول أنه وقف جامدا لا يتطور.... بل على العكس... فإننا نلاحظ أن الفنان المصري –رغم ما وصل إليه من تقدم فني– لم يشعر بأنه مغلول اليدين أمام ما أملته عليه تلك القيود والقواعد، بل كان الفنان الأصيل يحاول في كثير من الحيان أن ينفذ إلى أعماق عمله الفني ليضفي عليه من روحه ما يجعل منه قطعة فنية خالدة، متخلصا من تلك القيود والقواعد التي فرضتها ظروف الحياة والفكر في مصر القديمة...

ويجمل بنا أن نقف عند هذه النقطة قليلا لنعطي للفنان المصري حقه بعد أن عرفنا "أن الفنان الأصيل يسهل عليه عمله الفني إذا مارسه منطلقا بوحي من إحساسه.... أما إذا قيدته الظروف بقوانين وقواعد معينة ح وحاول مع ذلك أن يبدع فيها، وينفذ من خلالها إلى إظهار شخصيته في الفن– فذلك أمر يستحق عليه كل تقدير...

كما يجب أن نلاحظ أن أعمال التجارب لطبيعة المواد، وخلق الأشكال الجديدة في التكوينات الفنية والمواضيع، كانت من الأمور الميسورة في العهود البدائية الأولى، حين كان الفن في طفولته. ولم تكن قد تحددت بعد أساليب الفن واتجاهاته وقواعده المرعية، حتى أصبح من العسير بعد ذلك إدخال عناصر جديدة لها قيمتها وتأثيرها على الأساليب الفنية الثابتة، خصوصا إذا كانت لها علاقة بحياة الإنسان وعبادته بالأرباب ودنيا الخلود الغامضة التي يهابها ويخشاها.... لأنه كان يراها من شأن الآلهة وحدهم وليس من شأن البشر أن يتدخلوا فيها... كل هذا يجعلنا نقدر الفن المصري القديم والفنان المبدع الذي عاصرها على ضفاف وادي النيل، واستطاع الوصول من خلال أعماله الفنية وتجاربه على مر العصور إلى فن ثابت وحضارة خالدة شاب من حولها الزمان، وعاشت قرون طويلة محتفظة بطابعها، ورونقها، وتقديرها.

وفي هذا الكتيب البسيط سأحاول أن أعالج تطور فن التصوير في التراث المصري القديم حتى العصر القبطي. ولا يفوتني أن أتقدم بالشكر إلى كل من كان له فضل المعاونة أو التوجيه في هذا العمل المتواضع. ونسأل الله أن يوفقنا لخدمة الفنون في عهدها الذهبي الذي حظيت فيه باهتمام المسئولين وتقديرهم، بفضل السياسة الرشيدة التي تنتهجها حكومة الثورة المباركة برئاسة الزعيم البطل الرئيس جمال عبد الناصر.

والله أكبر والعزة للعرب

د. محمد حماد

القاهرة في ١٩٦٣/٧/١

تطور التصوير في مصر القديمة

أن فن التصوير من الفنون العصرية التي تطورت مع مدينتنا القديمة بوادي النيل، وعبرت عن حضارته، وسجلت تطوراته، فحققت لنا تاريخنا المصري القديم الذي يفخر به العالم دائما، ويعتبره أول ينبوع نبعت منه الفنون فغمت العالم أجمع... هذه حقيقة عرفها العالم، ولذلك كان لزاما على كل دارس للفنون أن يرسل بصره وبصيرته عبر التاريخ ليرى بداية الطريق... ذلك الطريق الطويل الذي سلكته الفنون والحضارات خلال القرون والأجيال والآباد، متحدية الفناء والنسيان على طول الزمن فأصبحت آية ينحني أمامها العلماء والمفكرون والفنانون إكباراً وإعجابا... حتى وصلت إلى ما وصلت إليه.

ويجدر بنا عند الكلام عن الفنون المصري القديمة أن نبدأ بالخطوات الأولى التي خطتها الحضارة في مصر القديمة في أول عهدها حتى يمكننا أن نتعقب خطاها الرئيسية على مدى العهود التاريخية المختلفة... لنخرج منها بصورة –أقرب ما تكون إلى الوقع– لتطور تلك الفنون.... وأول العصور التي عرفت في مصر عهد فجر التاريخ،

وهو الذي يطلق عليه البعض عصر ما قبل التاريخ، بمعنى أنه سبق العهد الذي عرفت فيه الكتابة وسجل فيه التاريخ المكتوب.

وقد قسم العلماء عصر فجر التاريخ وما قبل الأسرات إلى ثلاثة أقسام رئيسية هي:

١- عصر ما قبل الحجري القديم (الأيوليتي)، وقد استعملت فيه أدوات من أحجار الظران كما وجدت في الطبيعة.

٢- العصر الحجر القديم (الباليوليتي)، وقد استعملت فيه أدوات من أحجار الظران بعد تهذيبها تهذيبا بسيطا. ويتفرع منه العصر الحجري الحديثة (النيوليتي) وهو العصر الذي استعملت فيه أدوات الظران المصقول بعد التهذيب.

٣- عصر بداية استعمال المعادن(الأنيوليتي)، وقد استعملت فيه أدوات من الحجر والنحاس والحديد.

ولقد اتفق العلماء على تسلسل عصور ما قبل التاريخ، معتمدين في ذلك على دراسة الآثار حسب وجودها في طبقات الأرض، مع مراعاة مقدار دقة صناعتها أو خشونتها، إلا أن الآراء قد تضاربت حول تحديد توقيت هذا العصور تحديداً دقيقاً، قدر بحوالي

عشرة آلاف سنة أو أكثر. إلا أنه قد أصبح الآن من الميسور –بفضل المكتشفات الحديثة– تقدير الزمن القريب من الحقيقة، بعدة طرق أهمها التقويم الذي وفق إلي اكتشافه الدكتور ليبي Dr. Libby ومعاونوه، وثبتت صحته سنة ١٩١٩، وهو تقويم ذري على أساس كربون ١٤ الموجود في كل الكائنات الحية وهو يتحلل بمعدل ثابت.

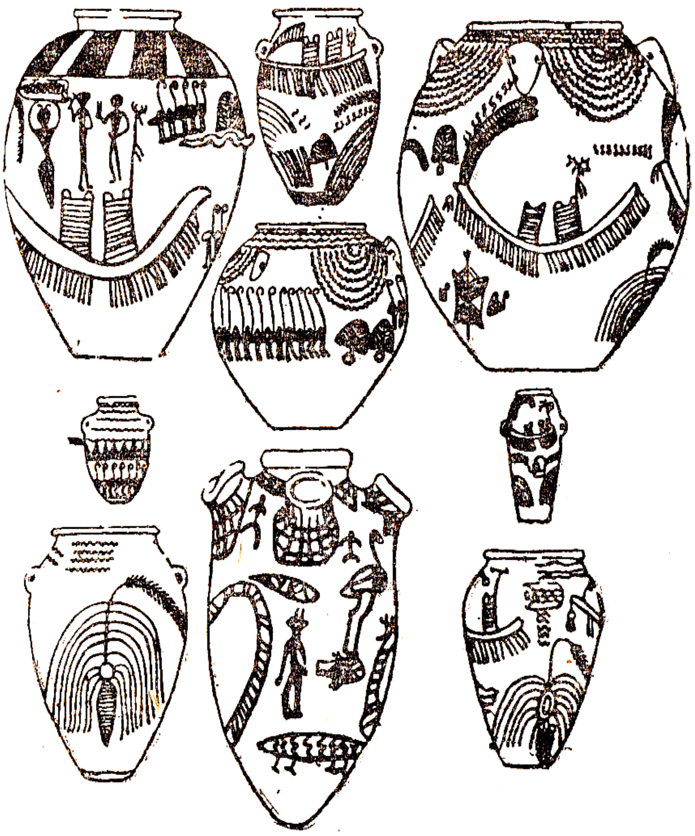
ويمكن أن نرى محاولات الرسم والتصوير في عهد ما قبل التاريخ في رسوم على سفح تل (بناحية شطب الرجال) وبها شكل فيل يتبعه خرتيت ثم وعل كبير بين صغيريه ومن خلف هما غزال. ونرى ملامح عصر ما قبل التاريخ كذلك في بعض الرسوم الملونة التي وجدت على الأواني الفخارية، حيث نرى فيها صورا وزخارف متنوعة تمثل خطوطا ودوائر، أو أشكالا حلزونية تكون وحدان زخرفية (شكل ١).

وكذلك نرى في بعض منها مناظر تمثل النباتات أو الحيوانات: كسبع البحر أو الحمار، أو بعض مناظر الصيد، أو المراكب النيلية.... ومعظمها مرسوم على الأواني باللون الأبيض أو الأحمر القاتم أو الأسمر.

وفي أواخر عصر ما قبل الأسرات، بدأ اختفاء الرسوم التي كانت تزين الأواني الفخارية –وكانت توضع مع المتوفي في مقبرته– وبدأت تحل محلها رسوم تظهر على جدران المقابر، بنفس الزخارف والرسوم

التي كانت مرسومة بالأوان على الفخار... وهذا التغيير قد يكون مرجعه تطور في العقيدة، أو تطور في المجتمع، فأراد المصري تسجيل رسومه على أشياء ثابتة لا يمكن نقلها أو كسرها، كالأواني الفخارية التي استعملها منذ البداية، عندما عرف حياة الزراعة واستعمل الأواني الفخارية وزخرفها.... كما أن عقيدة البعث والحياة الآخرة، والزهد في الحياة الدنيا، قد حولت تفكيره إلى العناية بالقبور وتزيينها بتلك الرسوم والزخارف.

والقبر الوحيد الذي وجدت عليه رسوم من هذا العصر، هو قبر "هيرا كومبوليس" (الكاب)، ويرجع تاريخه إلى أواخر عهد ما قبل الأسرات (شكل ٢) وقد بنيت جدرانه من اللبن وطليت بياض من الطين، ورسمت عليه المناظر المختلفة بالألوان المائية.



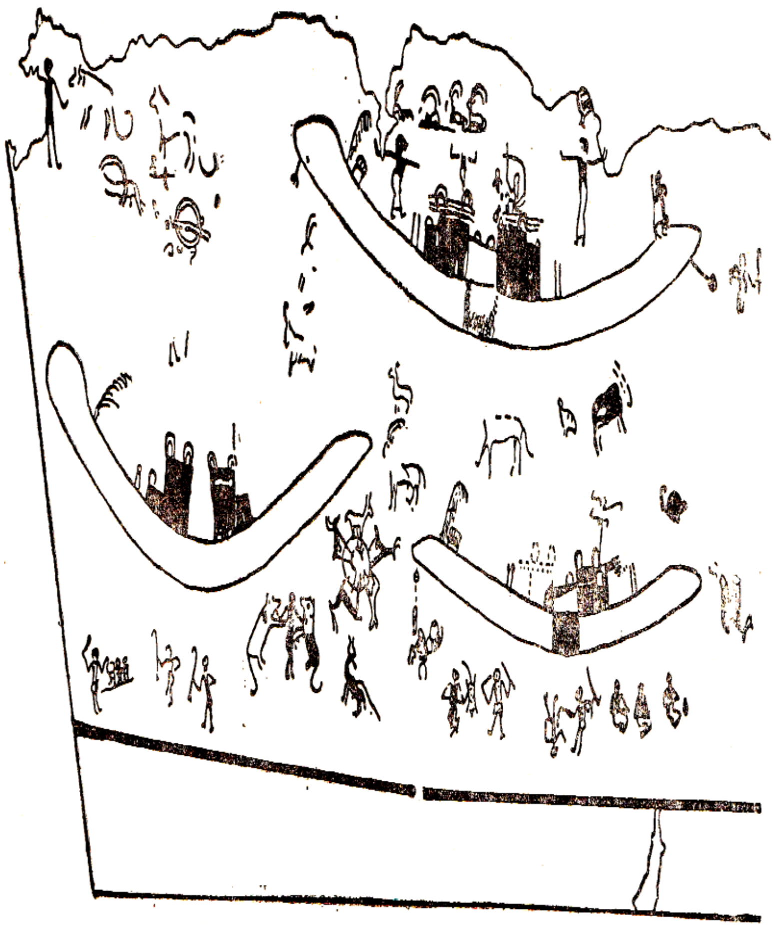
(شكل ١) بعض الأواني الفخارية من عهد ما قبل الأسرات وعليها نقوش ملونة تمثل الإنسان أو الحيوان أو النبات أو المراكب أو بعض الوحدات الزخرفية.

أما المناظر التي وجدت بهذه المقبرة، فقد رسمت بالألوان المائية على مسطح من البياض الطيني، وبه أثر من الجبس مع اللون الذي يكسو أسطح الصورة الخلفي، ويكسبه لونا أصفر (مغرة)، والرسوم باللون الأبيض والأحمر الطوبي أو الأحمر المغرة والأسود، وقد حددت

بعض الرسوم الموجودة باللوحة باللونين الأخيرين: وهما الأحمر المغرة والأسود، كما رسم أفريز من أسفل، أو ما يسمى (بالسفل)، بلون أزرق ضارب إلى السواد، ونرى من فوقه خط تحديد باللون الأحمر. ولهذه اللوحة أهمية كبيرة في تاريخ فن التصوير، إذ أنها تعد المنبع الأول الذي استقى منه فن الأفرسك في العصور التاريخية التالية...

ولا يستبعد أن استعمال اللون الأزرق الداكن كان مقصودا به تمثيل الأسفال التي كانت تعمل من (لياسة) من الطين، في المباني المصنوعة من المواد النباتية، والتي عملت قبل ذلك في المساكن الدنيوية.

ومما يسترعي الانتباه في هذه اللوحة، أنها تمثل منظرا للصيد في البر والبحر، وقد ظهرت بها ثلاث مراكب كالتي نراها مرسومة على الفخار البدائي في فترة ما قبل الأسرات، كما ظهر بها بعض الأشخاص والحيوانات التي يمكن أن تميز منها السبع والوعل ثم بعض الطيور، وكذلك شكل خمسة ظباء ربطت سيقانها في شكل دائرة بعد صيدها.



(شكل ٢) رسم ملون على بياض من الطين من عهد ما قبل الأسرات

وجد بمقبرة بالكوم الأحمر (محفوظ بالمتحف المصري).

ونلاحظ أن هذه الوحدات المرسومة على اللوحة بشكل متناثر كان يربط بينها لون اللوحة الخلفي (أرضية الصورة) الأصفر أو لون

الجدران الأصلي، كما نلاحظ أن بعض الأشكال رسمت بألوان في مساحات، بعضها ظهر بتحديده باللون الأحمر أو البني حتى يمكن توضيح معالمه بخطوط مبسطة، مما يدعونا إلى أن نرى في هذه اللوحة الأثرية بداية لاتجاه التصوير الحائطي وتبسيط الخطوط، والاتجاه نحو الأسلوب المصري الثابت الذي حدد معالم التصوير المصري بعد ذلك في عهد الأسرات.

أما من الناحية الصناعية فيجمل بنا أن نذكر أن الفنان المصري استعمل الألوان التي وجدها في الطبيعة كالأكاسيد والمواد المعدنية بعد أن أعد منها مسحوقا ناعما بصلح للاستعمال في التصوير والدهانان.... وفي هذه اللوحة بالذات نلاحظ اللون الأبيض الذي يظهر أنه أما كربونات الكلسيوم "مسحوق الحجر الجيري" أو كبريتات الكلسيوم وهو "الجبس" الذي يظن أن إسمه اشتق من اسم مصر Alryntoz

أما اللون الأصفر (المغرة) فالمادة المكونة له هي أكسيد الحديد المائي. واللون الأحمر يعرف (بالمغرة) الحمراء، وهو أكسيد طبيعي للحديد ويوجد في مصر بكثرة.

ويمكن أن تقرر كذلك أن اللون الأسود الذي استعمله المصري هو مسحوق ناعم من السناج (الهباب) الذي يتخلف عن الحريق على

الأوعية والجدران. ولكن اللون الأزرق الضارب إلى السودا –الذي استعمل في السفل– فيظن أنه من مسحوق ناعم من الفحم النباتي، وهو ذاته لا يخرج عن كونه نوعا من الكربون.

ولا يمكن أن نجزم بأن الفنان المصري استعمل نوعا من المواد اللاصقة في تثبيت اللون على هذه اللوحة، وذلك لأنه استعمل فيها الأوان الثابتة كالجبس وألوان (المغرة) التي لا تحتاج عادة إلى مواد غروية لتثبيتها... أما المواد المثبتة التي تعرف أنها استعملت في مصر القديمة فهي، الجيلاتين والغراء والصمغ ومادة زلال البيض وشمع النحل الذي استعمل في بعض الأحوال لتغطية سطح اللوحة.

هذا وقد استعمل الفنان المصري ألوانا أخرى غير التي استعملت في هذه اللوحة أو هذا العصر، كاللون الأزرق وهو كربونات النحاس الزرقاء، واللون الأخضر وهو أيضا من مركبات النحاس كمسحوق الملاخيت الذي يستخرج عادة من مناجم سينا والصحراء الشرقية، واللون الرمادي الذي هو خليط من اللونين الأسود والأبيض، وكذلك الرهج الأصفر وهو كبريتور طبيعي للزرناخ.

ونلاحظ أن أسلوب التلوين المحدود الذي استعمل في عهد ما قبل الأسرات والعهد العتيق، وكان يسود فيه اللون الحمر والأصفر والأسود، كان يتفق مع التكوينات البسيطة للرسوم... ومع ذلك

فتوجد أيضاً لمسات من اللونين الأخضر والأزرق دام استعمالها بتحفظ حتى الجزء الأولي من الأسرة الرابعة. ويظهر اللون الأخضر في تصوير الكوم الأحمر الذي يرجع إلى عهود الجزرة المتأخرة كما سبق أن رأينا. أما اللون الأزرق فلم يعرف إلا حديثا أنه استخدم قبل حكم خوفو من الأسرة الرابعة، عندما وجد في نماذج من الحصير الذي عثر عليه في مقابر سقارة من عهدة الأسرة الأولى.

أما عن الأداة التي استخدمت في التلوين وهي الفرجون أو الفرشاة، فكانت تصنع من نبات الحلفاء أو الخوص كحزم مربوط إلى بعضها البعض. وتختلف درجة سمكها بما يتناسب والعمل نفسه، كما وجد كذلك نوع آخر من الفرش تتكون من قطعة من الخشب ذي الألياف، وقد هرس أحد أطرافها بحيث تنفصل الألياف وتصبح كشعر الفرشاة، وقد وجد في لآثار بعض أمثلة منها على أشكال مختلفة ولازالت الألوان بها مما يؤكد استعمالها في التلوين. كما يمكن أن نرى كذلك في بعض النقوش رسوما للكتاب والرسامين وهم يستعملون الألوان والفرش في رسومهم التي يقومون بتسجيلها (شكل ٣).

لقد أمدتنا مصر بمجموعة مثيرة من الأمثلة التي حفظت عبر الأيام من نقوش الجدران التي تمتد عبر الحقبة الطويلة من التاريخ المصري... بينما تقتصر أمثلة التصوير في البلاد المجاورة كالكريت على

فترة قصيرة من الزمن تبدأ مع الدولة الحديثة في مصر، كما أن الأمثلة التي حفظت لنا من غرب آسيا منفصلة عن بعضها انفصالا زمنيا كبيرا... وهكذا يمكن أن نقول أن مصر قد تصدرت موارد الإمداد بالأدلة على تطور الرسم منذ فجر التاريخ. وفضلا عن ذلك فإننا سوف نرى أن المصري قد اهتم بالتسجيل الدقيق لكل ما يرى من حوله، فنمت فيه مهارة فائقة على استعمال أدوات الرسم كالفرشاة وأصبح له إدراك كبير لاستعمال الألوان بعد طول المران، مما جعل من العسير محاكاته أو الوصول إلى درجته الفنية فيما مضى من الأزمان.



(شكل ٣) مشرف على كاتبين أو رسامين يقومان بتسجيل على لوح ومعها الحبر الملون باللون الأحمر والأسود مع استعمال فرش الرسم.

عصر الدولة القديمة

وإذا انتقلنا بعد ذلك من عهد ما قبل التاريخ، أو ما قبل الأسرات... إلى الدولة القديمة –الذي بدأ حوالي سنة ٣٢٠٠ ق. م. – لوجدنا أن أسلوب التعبير عن المفهوم كما يتخيله العقل.... لا كما تراه العين، وذلك حتى يكون الرسم معبرا عن حقيقة الشيء أو طبيعته... ومن هنا نرى الاتجاه إلى رسم الوجه حسب النظرة الجانبية "البروفيل"... بينما يرسم الجسم من الأمام، أما الأرجل فترسم من الجانب أيضاً حتى يظهر الجسام على حقيقتها.... وكانت هذه المحاولات من الفنان المصري برسم الواجهة الأمامية والجانبية أو المسقط الأفقي والرأسي في الأدوات، حتى يبين أو يعبر عن الحقيقة أو ما يسميه البعض المنظور المصري. وبمناسبة ذكر المنظور يجمل بنا أن نذكر أن فكرة المنور لا يمكن أن نقول أنها كانت مجهولة للفنان المصري الذي عرف بدقة الملاحظة، كما أن أفلاطون قد عارضها وحبذ الطريقة المصرية في الرسم المفهوم. ويمكن أن نلاحظ في بعض الرسوم المصرية محاولة إظهار فهم للمنظور، كما نرى في رسم لثلاثة رجال يحملون الحبوب إلى إحدى الصوامع، وقد حاول الرسام إثبات ملاحته بتصغير حجم العامل كلما بعد عن مستوى الصورة (شكل ٤)

وهو من مقبرة "نب آمون" من عهد أمنوفيس الثالث من الأسرة الثامنة عشر.

أما من وجهة اللون في الدولة القديمة، فقد استعمل الفنان المصري الألوان التي سبق أن شرحناها مع محاولات لتفهم طبيعة اللون... أدت إلى الاتجاه في الطريق الذي سار عليه الفنان المصري في فنونه طوال العهود التاريخية بعد ذلك.

وفي بعض الآثار المصرية يمكن أن نلاحظ تلك المحاولات... ففي آثار إحدى البوابات التي وجدت في ميدوم للمدعو "نفرمعات"، يمكن أن نرى محاولة طريفة لتثبيت اللون على الحوائط المبنية من الحجر الجيري، إذ نرى حفرا غائرا خشنا من الداخل، وذلك حتى يمكن أن يساعد على تثبيت اللون عليه، إلا أن اللون هنا قد عمل بسمك كبير يزيد عن سنتي (شكل ٥).

وقد أبدع الرسام في تصوير تلك الرسوم التي تمثل مناظر صيد الطيور والحيوانات، والتي يظهر فيها القرد والنمر وكلب الصيد والثعلب في ألوان متداخلة بشكل قريب من أسلوب التطعيم المعروف أو الأسلوب المتبع في صناعة بلاط الأسمنت المزخرف بالألوان المختلفة. إلا أن الفنان لاحظ أن اللون بعد جفافه يتشقق، ثم يتساقط من تلك المساحات الكبيرة التي ثبت فيها.... مما جعله يحاول محاولة

أخرى–تظهر في بوابة أخرى بالمتحف المصري بجوار البوابة السابقة ومن نفس العهد والمكان– استعمل فيها نفس الأسلوب. إلا أنه زاد عليه عمل عوارض من الحجر في داخل المساحات اللونية لتعمل على تثبيت اللون في الأماكن التي يوضع بها... إلا أن هذا الأسلوب لم ينجح كسابقة، واضطر الفنان المصري أن يرسم بطبقة من اللون غير سميكة على الأحجار مباشرة، أو بعد الطلاء أو التهذيب بالجبس، أو على بياض من الطين المطلي بطبقة من الجص أو اللون الموحد كأرضية للصورة، متبعا في ذلك الطريقة القديمة التي اختبرها وسار عليها في رسومه من قبل، منذ أواخر عصر ما قبل الأسرات، كما سبق أن رأينا في مقبرة الكوم الأحمر.

ومن أجمل الرسوم التي عرفت في الدولة القديمة رسوم أوز ميدوم التي سجلها مؤرخو الفنون كأجمل مثل للتصوير في الدولة القديمة، ويرجع تاريخها إلى الأسرة الرابعة حوالي (**٢٥٦٥ – ٢٦٨٠** ق. م.).

ويتبين من هذه الرسوم لأوز ميدوم وغيرها من الصور المماثلة محاولة الفنان المصري كسر السطوح المستوية للألوان باستعمال اللمسات الرقيقة بفرش مختلفة الأحجام لتصوير ريش الطيور.... ويظهر كذلك النجاح الذي توصل إليه المصري في بناء الصورة واضحا جليا إذا فحصنا بعض الأمثلة النادرة لمثل هذه المحاولة خارج مصر،

كما نرى في النقوش الحائطية في قصر ماري بشمال سوريا لرسم رأس ثور... أو كذلك رأس ثور أخرى في القصر الكريتي في كنوسوس وفيها أوضحت التفاصيل تلخيصا بخطوط خشنة داكنة نوعا ويظهر تأكيد خطوط المحيط الغليظة أكثر وضوحا في نقوش القصر الأشوري القديم بنوكولتي في بلاد ما بين النهرين حيث تتعارض خطوط التحديد القوية لمختلف أجزاء التكوين مع انعزال مختلف العناصر في رسم لإحدى السجاجيد الشرقية... وعلى العكس من هذا الاتجاه نحو اختزال الاشكال إلى نماذج زخرفية، فقد اهتم المصري بالحياة والكائنات الحية وحاول الارتفاع بمستوى مهارته الفنية إلى بيان التفاصيل الدقيق.

وهذه اللوحة لأوز ميدوم (شكل ٦) من بين الرسوم التي وجدت في مقبرة "نفرمعات" وقد وجدت المقبرة سليمة وفي حالة جيدة، وبها مجموعة من المناظر التي تمثل الطقوس الجنائزية المختلفة، كما أن الكتابة التي وجدت بالمقبرة كانت مرسومة كذلك باللون على بياض من الطين. ولشدة إتقان هذه الرسوم يمكننا بسهولة أن نميز الأصول التي رسمت عنها تلك الكتابة الهيروغليفية (شكل ٧).

ويميل البعض إلى القول بأن الفنان المصري قد اتجه هنا إلى الناحية التجريدية في الفن، لأنه حاول تبسيط التصوير في وحدات زخرفية على شكل شريط يسجل حركة الطير وطبيعته... كما أننا

نلاحظ أن الفنان هنا حاول أن يبعد الملل أو التكرار الممل عن تصويره، بأن غير في تفاصيل البط المتشابهة، كما غير في الحركة نفسها في فترات معينة، بحيث بقيت اللوحة محافظة على تصوير طبيعة الطير، مع التمسك بالأسلوب المصري للتصوير، وهو الأسلوب الذي تقيد الفنان به وأصبح من ضروريات دراسته الفنية.

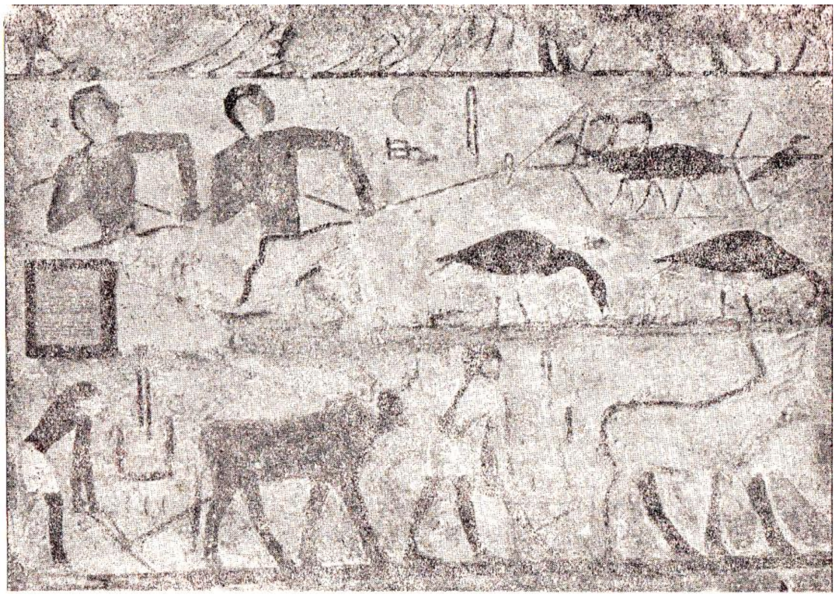
وبالرغم من مهارة الفنان المصري كرسام فإن بعض الكتاب يذكرون أن التجربة المصرية العادية التي جمعت بين مهارة الفنان المصري كمثال... ومهارة الفنان المصري كرسام، جعلته يكون في أعماله الفنية وحده من الحفر البارز والنقوش الملونة.... وكان هذا الاتجاه بالذات هو المسئول –إلى حد كبير– عن حجب ظهور الفنان المصري كرسام فقط متجه إلى فن التصوير الذي لم يكن ينافسه فيه غير الفنان الكريتي الذي بدأ ظهوره مع ظهور الدولة المصرية الحديثة.



(شكل ٤) رسم يمثل ثلاث رجال يحملون الغلال إلى الصوامع. وترى في هذا الرسم محاولة لتفهم الرسام المصري لطبيعة الرسم المنظور بتصغير حجم العامل كلما بعد عن مستوى الصورة. والرسم عن مقبرة نب آمون من الدولة الحديثة (الأسرة ١٨).

وفن التصوير كأي فن من الفنون، لابد ان يتأثر بالحالة الداخلية للبلاد، ولذلك فإن معظم المؤرخين متفقون على أن أسلوب التكوين الفني في التصوير المصري قد تأثر إلى حد كبير بالحالة السياسية.... والحالة الفكرية في البلاد، فبعد أن ضم "مينا" الوجهين وأصبحت مصر وحدة واحدة من الشمال إلى الجنوب تحت حكم الملوك الطينيين (في الأسرتين الأولى والثانية)... بدأ الفن يتأثر تأثيراً واضحا، وخاصة في أسلوب تكوين اللوحة، وانتحى ناحية جديدة. فبدلا من تلك الرسوم المتناثرة على أرضية اللوحة والتي كانت تعتبر في مجموعها

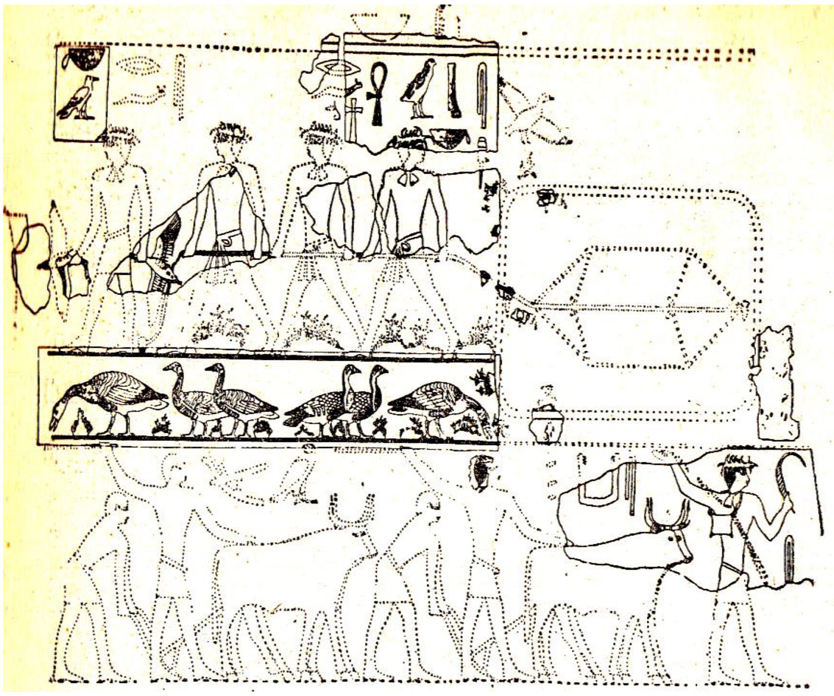
كوسيلة لتسجيل بعض الحوادث والرموز –كما رأينا في رسوم مقبرة الكوم الأحمر– نجد أن المسطح المراد تسجيل الرسم عليه قد خضع لقواعد حددته وحولته إلى أنهر متوازية يعلو كل منها الآخر. أما بخصوص التصوير نفسه... فقد زاد اتجاهه إلى التبسيط في الخطوط، أو إلى الناحية التجريدية، مع دراسة مساحات الألوان وانسجامها. وهذا أدى بدوره إلى ظهور الأسلوب المصري الذي استمر طوال العهود التاريخية المختلفة في مصر القديمة.



(شكل ٥) رسم يمثل بعض مناظر صيد الأوز وحرث الأرض وهو مرسوم بطريقة تطعيم الأحجار باللون السميك (من آثار نفرمعات بميدوم).



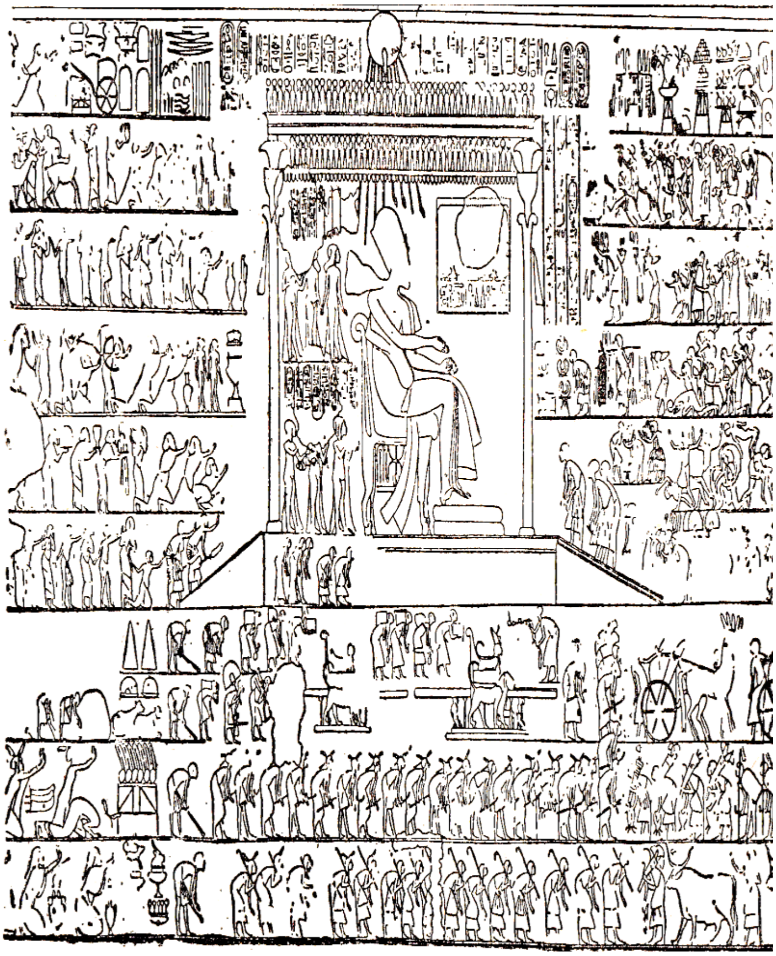
(شكل ٦) جزء من لوحة أوز ميدوم والرسم بالأوان المائية (الافرسك) على بياض من الطين. ونلاحظ في المظهر العام للتكوين في رسوم الأوز أنها تشابه إلى حد بعيد الخطوط المستعملة في لوحة صيد الأوز في الشكل السابق بالرغم من اختلاف طريقة التنفيذ والمواد المستعملة



(شكل ٧) جانب من رسوم مقبرة نفرمعات بميدوم بعد تكملة الرسوم الناقصة بالنقط. ويرى الجزء المرسوم به أوز ميدوم والكتابات الهيروغليفية من أعلا.

ويذكر بعض العلماء، ومنهم الأستاذ أودولف أرمان والأستاذ هرمان رانكة، أن فن التصوير أو النقش في مصر القديمة قد خضع خضوعا كاملا لأسلوب تحديد التقسيمات أو الأنهر، نتيجة لطريقة الكتابة الهيروغليفية التي تدرجت نحو الكمال مدفوعة بمطالب نظام الإدارة المصرية، إذا لم تكن في الاستطاعة كتابتها إلا في سطور أو صفوف،باعتبار أن هذه السطور المنظمة تقطع كل السبل التي تساعد على الوصول إلى تفهم موضوع قائم بذاته في الفن المصري –بعكس

ما نراه مصوراً في لوحة صيد الأسود، حيث يتجه كل الأشخاص بحركاتهم نحو الأسود لتأكيد موضوع الصورة– إذ ليس في أي منظر مصري ما يدل عن أن الفنان المصري قد قصد أن يرسم شيئا في مستوى أعلى من مستوى شيء آخر في نفس المنظر (كما أنه لم يظهر شخصا في نهر من أنهر المنظر يطل على نهر بأسفله أو أعلاه)، والعلاقة بين الأشخاص والحيوانات المرسومة في تلك الصفوف التي يعلو بعضها البعض الآخر تتضح فقط في اتجاه هؤلاء نحو الشخصية الرئيسية في المنظر، والتي تمتاز بحجمها الكبير. وحتى في عصر اخناتون الذي نعتبره عصر تجديد في جميع نواحي الفنون، لم نعثر إلا في مرات معدودة على صور تتوسطها الشخصية الممتازة بحجمها الكبير... وقد اتجهت نحوها من كل الجهات الشخصيات الأخرى (شكل ٨، ٩). كما أننا في عصر أخناتون أيضاً عثرنا على اتجاه جديد في التكوين ببعض اللوحات، حيث تجرأ فيها الفنان وتحرر من القيود القديمة بأن رسم منظرا أدخل فيه ما يفصل بين هذه الصفوف المتوازنة كما نرى في (شكل ١٠) وهو منظر يمثل شاطئ النيل عن العمارنة...



(شكل ٨) رسم يبين حفل استقبال بالعمارنة، وترى فيه أخناتون يجلس في مركز الصورة وقد اتجهت إليه كل الشخصيات الأخرى من رعاياه.

وإذا قارنا بين هذا الرأي... وبين رأي المرحوم الأستاذ فلادمير فيكانتيف، الذي يقول أن المصري كان ميالا بطبيعته إلى العناية بدراسة التكوين في رسمة وفي كتابته وخطوطه، وأنه اخترع الكتابة من

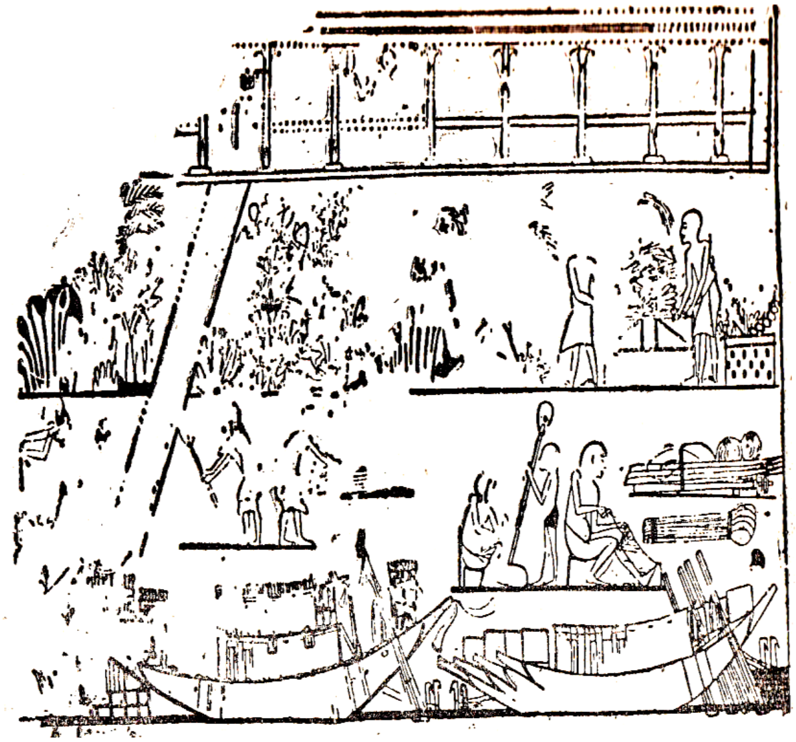
رسم الأشكال التي تعبر أسماؤها عن الحركات الصوتية، أي أن الرسم سبق الكتابة في الحضارة المصرية القديمة... فإننا يمكن أن نخرج من هذا بأن الفنان المصري الذي حاول بإحساسه الفني أن يجعل من رسومه تكوينات فنية مدروسة، حاول دراستها في صفوف ليسهل عليه توضيح معانيها. ثم صورها مع الكتابات التي أصبحت فيما بعد جزءاً مكملا لها لشرح معانيها ومدلولاتها... ويمكن أن ندرس لوحة "نعرمر"[(١)] الشهيرة، والمعاني التي تنطوي عليها رسومها، كمثل يوضح السبب الذي من أجله انتحى الفنان المصري في تكوينه للصور والنقوش ذلك الأسلوب الذي حدد رسمه في أنهار فوق بعضها البعض كقصة مرتبطة الأطراف، إذ أنه انتحى في رسمة ناحية السرد التاريخي أو القصصي، مما جعله يسجل رسومه في مناظر متلاحقة بجوار بعضها البعض، في صفوف أو أنهر بعد أن كان –في عصر ما قبل الأسرات– يسجل منظراً متناثر الوحدات في شكل خيالي، يرتبط بانطباعاته الفكرية لحاتيه بين قومه...

---

(١) اسم الملك (نعرمر) يطلق عليه البعض اسم (نارمر) عن التسمية الأجنبية لأن الجانب لا يستطيعون نطق حرف ع. وليس الفرق بيننا كشرقيين أو عرب وبين بعض الأجانب في نطق الحروف فقط، بل كذلك في كثير من النقاط في تفسير الآثار إذ أنهم ينظرون إليها نظرة متفرج... أما نحن فإننا نعيش على هذا التراث المتطور من تاريخنا القديم الذي مازال على اتصال وثيق بحياتنا الخاصة ونظرتنا للحياة ولغتنا وعقائدنا...



(شكل ٩) رسم لامنوفيس الرابع أخناتون وعائلته أثناء تقديم القرابين على مذبح للآلة آتون بينما يقطع الملك الواقف على المذبح الصفوف المتوازنة للتكوين الأفقي في الرسم.



(شكل ١٠) رسم يبين منظر على شاطئ النيل في العمارنة وبه شكل مرساة تصل بين المبنى والشاطئ وتقسم الصفوف المتوازنة في تكوين الصورة.

أما لوحة "نعرمر" التي نرى فيها الخطوات الأولى –من حيث التكوين– للفن الأكاديمي المصري، فإننا نرى في واجهتها الأولى (شكل ١١) حرب التوحيد بين الوجهتين (القبلي والبحري). وقد رسمت في تكوين يتفق مع الشكل أو الحدود الخارجية للوحة. ولتفسيرها يجدر بنا أن ننظر إليها من أعلى، حيث نرى منظراً يتوج اللوحة على شكل رأس الآلهة "حتحور" على الجانبين. ونرى في

الوسط شكلا يمثل رسم القصر الملكي وقد كتب في وسطه اسم الملك "نعرمر" للتعبير على أن الآلهة "حتحور" تحمي القصر أو الملك "نعرمر".. وفي وسط اللوحة نرى الملك حاملا تاج الوجه القبلي الأبيض وهو واقف وفي يمناه دبوس للقتال يضرب به عدوه "واش" ويقبض عليه بيده اليسرى. وقد كتب اسم "واش" بجوار رأسه. ونرى أمام الملك رسماً رمزياً يبين الإله "حورس" وهو يقبض على زمام أرض الوجه البحري (أرض نبات البردي)، ويجوز أن يدلنا ذلك على معاونة الإله "حورس" للملك على إخضاع الوجه البحري. أو أن شكل "حورس" هنا قد قصد به الملك نفسه لأنه كان يلقب بحورس... وخلف الملك نرى رسم رجل يحمل نعلى الملك.. وفي السطر الذي بأسفل قدمي الملك نرى اثنين من الأعداء في حالة فزع وهروب خوفاً من حصن الملك القوي، أو مدينته المحصنة، للدلالة على قوة الملك وتحصين بلاده ضد الأعداء لدرجة أنهم يهربون فزعاً..

وفي الصفحة الأخرى من اللوحة (شكل ١٢) نرى بقية القصة تحت رأس الإله "حتحور" ورمز القصر المكتوب عليه اسم الملك كالصفحة السابقة. ويبدأ المنظر في الصف العلوي برسم للملك بعد أن انتصر وهو يلبس تاج الوجه البحري الأحمر، دلالة على تمام النصر واستيلائه على تاج الشمال، ويقف من خلفه حامل نعليه أيضاً. وأمام الملك شكل استعراض عسكري للنصر، نرى فيه الوزير

وأمامه حملة أعلام ألوية الجيش المختلفة، التي اشتركت معه في القتال، ومن أمامهم جثث ضحايا المعركة وقد قطعت رؤسهم ووضعت بين أرجلهم.

وفي أسفل هذا المنظر... رسم رمزي يمثل رجلين ملتحيين بشكل "نعرمر" يقبضان على حيوانين خرافيين بشكل الأسد، وقد استطالت رقبتاهما وتعانقتا في شكل دائرة، ونظن أن في ذلك ما يرمز لقوة الشمال وقوة الجنوب، بعد أن اتحدتا وقبض على زمامها في الوجهين "نعرمر" نفسه، مما يدل على استتباب المن في يده كحاكم لمصر العليا والسفلى. كما أن رمز اتحاد القوتين في شكل أسدين متعانقين، كون فجوة مستديرة وسط اللوحة كانت تستعمل لسحق الملاخيت الذي يكحل به الملك عينيه.

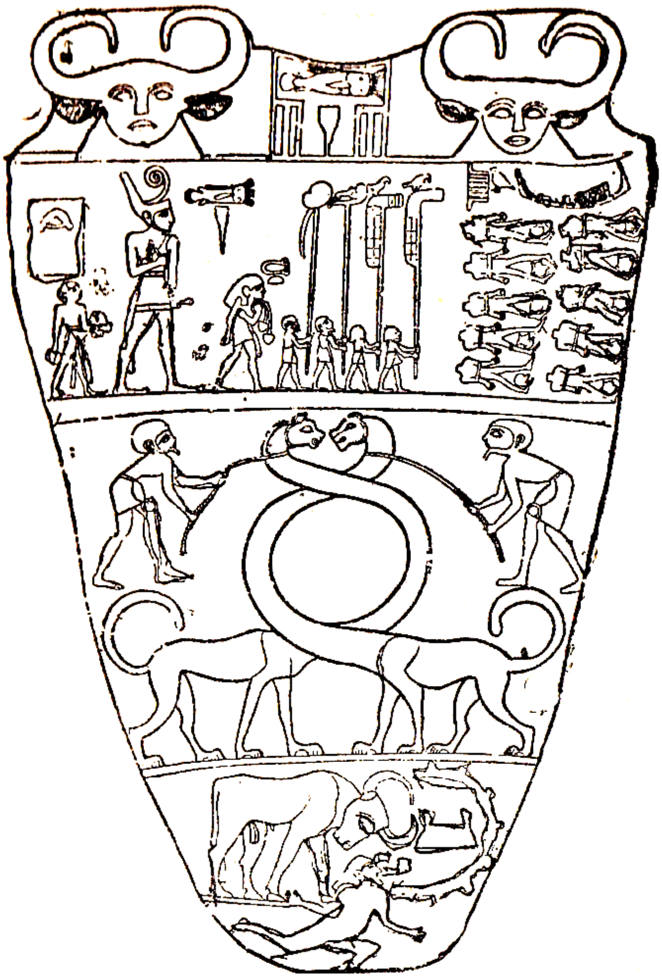


(شكل ١١) الواجهة الأولى للوحة "نعرمر" وقد سجل عليها هزيمة الوجه البحري (أرض نبات البردي) وأسر غريمة "واش" حاكم الوجه البحري الذي يقبض على خصلة من شعر رأسه وهو راكع على ركبتيه.

وفي آخر اللوحة منظر ثور (قد يكون رمزاً للملك الذي كان يطلق عليه اسم الثور القوى) وهو يهدم بقرنيه أسوار إحدى بلاد أو

أحد حصون الأعداء، بينما يطأ بقدميه عدواً له، ويجوز أنه قد قصد بهذا الدلالة على أن الملك أخذ يقضي على الثورات أو الفتن في البلاد، التي أرادت أن تقاوم هذا الاتحاد بعد أن حققه "نعرمر"...

ويمكن أن نلاحظ في هذه اللوحة –التي تمثل التكوين الفني في العهد العتيق من الدولة القديمة– أنها صورت قصة التوحيد للقطرين في مناظر متتالية، رسمت في أنهر. كما نلاحظ أن الكتابة اقتصرت على تعريف الاسم أو المقب بجوار رأس الشخص المراد تعريفه.

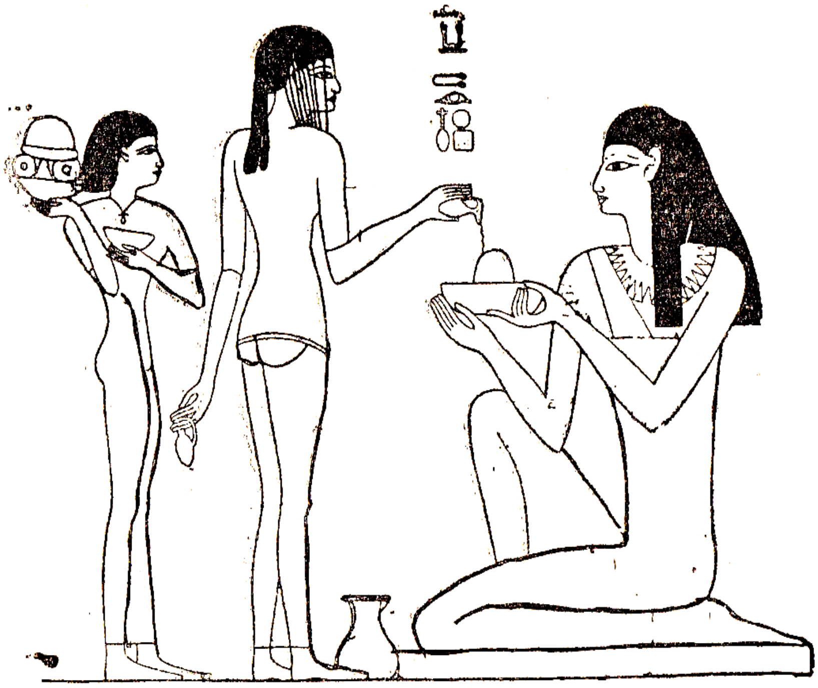


(شكل ١٢) الواجهة الثانية للوحة "نعرمر" وقد سجل عليها الاحتفالات الرسمية بالنصر وتوحيد قوتي الشمال والجنوب على يد "نعومر" ونرى في هذا الاحتفال حملة إعلام الأولية المختلفة التي ترمز إلى فرق المقاطعات.

ويجدر بنا أيضاً ملاحظة أن الفنان كان يعامل في رسمه الأشخاص طبقاً لمراكزهم، فصور الملك بحجم كبير، كما صور غريمة أو منافسة

ملك الوجه البحري بنفس الحجم.... بينما صور الوزير أقل حجماً من الملك، كما صور حملة أعلام الوحدات أصغر حجماً من رجال البلاط.

وأيرى بعض العلماء أن الفن المصري القديم لم يحتم حجم الصورة البشرية فقط، وإنما حتم كذلك الطريقة التي كان يصور بها الأشخاص أيضاً فبينما كانت الطريقة الفنية لتصوير الأشخاص في العصور الأولى "تظهر أحياناً من الجانب، وأحياناً أخرى من الأمام دون تمييز بين أحجامهم، إلا أننا نرى في لوحة "نعرمر" تغييراً شاملا في طريقة التصوير، إذ أن أفراد الشعب هم الوحيدون الذين يسمح بتصويرهم من الجانب، على حين يجب تصوير الملك وموظفيه بحيث تظهر أكتافهم من الأمام

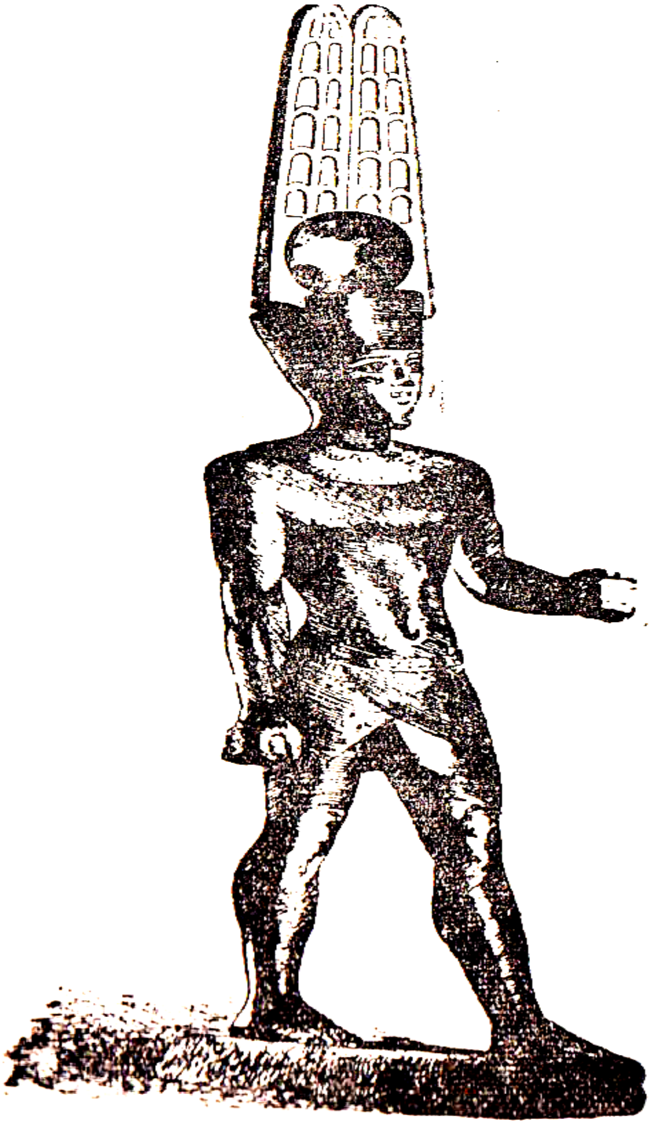


(شكل ١٣) رسم لسيدة تجلس على وسادة. وقد روعي في الرسم التنفيذ بالأسلوب المصري، بينما تحرر الفنان في رسم الخدم أثناء تقديم الطعام والشراب فرسم الأولي وقد ظهرت ثلاثة أربا ع ظهرها، والثانية ظهر ثلاثة أربا ع جسمها من الأمام (عن رسوم مقبرة رخما رع).

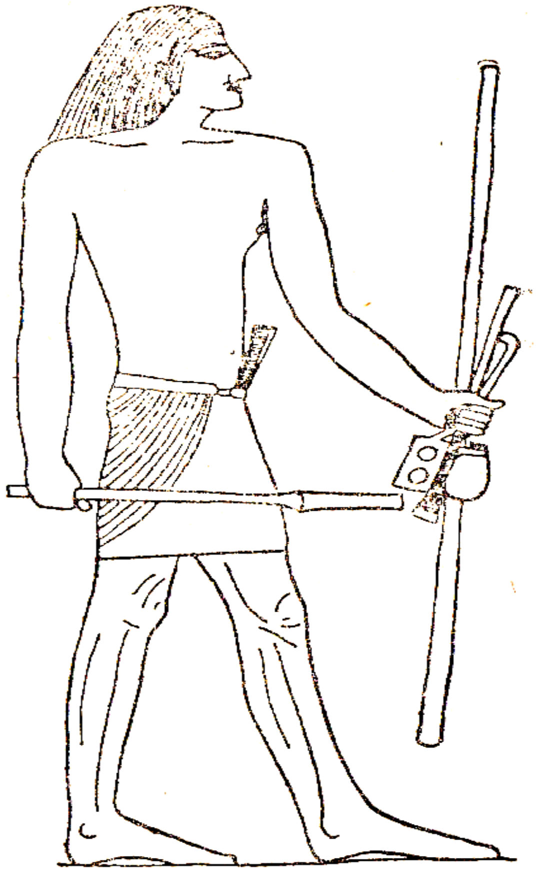
إلا أننا يمكن أن نخالف هذا الرأي إذا أمعنا النظر في رسوم اللوحة، إذ نجد أن الصدر والكتفين قد رسمت في تصوير الملك والحاشية والأسرى والقتلى، بينما ظهر الكتف من الجانب في رسوم حملة الأعلام والرجلين القابضين على زمام الأسدين (وهما على ما

نظن يمثلان الملك نفسه، للتشابه في الوجه والذقن المستعارة التي كانت من خصائص الملوك). ومعنى هذا أنه يمكن أن نذهب إلى أن طريقة التصوير التي رسمها الفنان المصري، من حيث الوضع، لم يتقيد فيها بالمركز... كما تقيد في الحجم، بل أنه تقيد بالتكوين وإبراز الحركة في عمله الفني. أو بمعنى آخر.. يمكن أن نقول أن المصري قد اتجه في رسمه إلى طريقة خاصة، هي رسم الجسم من الجانب بوجه عام، إلا أن العينين والكتفين في الوقت نفسه من الأمام. وكذلك الأيدي ترسم بعرضها الكامل من سطحها الخارجي، والأصابع ترسم كاملة، وغالباً ما يظهر إبهام اليد في غير موضعه، وذلك حتى يمكن إظهار كل جزء من الجسم من الناحية التي تحفظ له كل خصائصه... إلا أن الفنان المصري إزاء هذه القواعد، التي فرضتها عليه العقيدة، اضطر أن يحيد عن التزامها في بعض الأحوال، ليتمشى مع التكوين والحركة في تصويره، وخاصة في بداية العهد العتيق، كما نرى في لوحة "نعرمر". أما التحرر من القواعد الفنية في العهود التالية، فلم يكن يسمح به إلا في تصوير الأشخاص الثانويين بالنسبة لموضوع اللوحة، إذا استوجب التكوين الفني ذلك. وهناك أمثلة كثيرة لتحرر الرسام من القواعد التي اتبعها، ومن أجملها رسم في مقبرة "رخمارع" اتبع فيه القواعد في رسم السيدة، وتحرر منها في رسم الخدم، كما نرى في (شكل ١٣).

وهنا قاعدتان قد التزم بهما الفنان المصري القديم في رسم الأشخاص أولاهما أن الساعد أو اليد التي ترسم ممدودة يجب أن تكون هي البعيدة عن الرائي، أي أنه إذا صور شخص متجها إلى اليمين... تكون الذراع والساق اليسرى ممدودتين إلى الأمام، وبالعكس... وذلك حتى لا تتقاطع أعضاء جسم الإنسان في الرسم فتحجز ظهور بعض الأجزاء كاملة.



(شكل ١٤) تمثال الإله آمون رع من البرونز، ويظهر به بداية حركة المشي بخطوة الرجل اليسرى (محفوظة بمتحف اللوفر).



(شكل ١٥) رسم محفور على خشب للكاتب (حسي رع) وهو يحمل أدوات الكتابة في يده اليسرى وقد تقدم بالرجل اليسرى للسير (من الأسرة ٣)

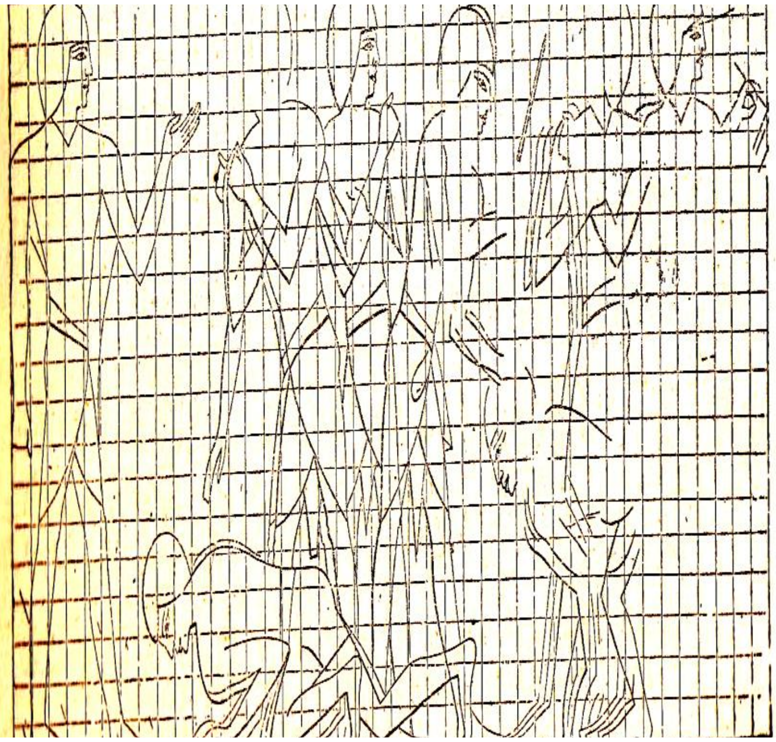
أما القاعدة الثانية التي يقول البعض أنه ليس من السهل تفسيرها... فهي أنه عند رسم صورة شخص ما –دون أن تفرض على الفنان قيود معينة– كان يعمد إلى جعله ينظر إلى اليمين. وإذا

اضطرت ظروف الفنان إلى رسم الشخص متجها إلى اليسار ليحصل على تماثل في التكوين، فإننا نجد أنه يعكس الصورة المرسومة والمتجهة إلى اليمين، دون أن يبالي بما ينتج عن هذا من أوضاع قد نراها غير معقولة ويجوز أن نرى أن الدافع إلى ذلك كانت فكرة بسيطة، هي أن الرسام الذي كان يرسم صاحب المقبرة وهو يتقدم إلى أهله وزائري مقبرته من مقدمي القرابين، كان يصوره وهو يتقدم إليهم في خطواته الأولى بالقدم اليسرى، كما كان يلتزم هذه الخطوة في عمل التماثيل (شكل ١٤) –وهي نفس الخطوة الرياضية أو العسكرية حتى ايوم– وكان يصوره في حالته الطبيعية إذا ما اتجه إلى ناحية اليمين (شكل ١٥). وبما أنه كان يتحتم على الفنان، في بعض الأحوال، أن يقلب نفس الصورة في حالة التماثل، فإنها أصبحت بذلك صورة معكوسة لتلك الصورة المتجهة نحو اليمين.

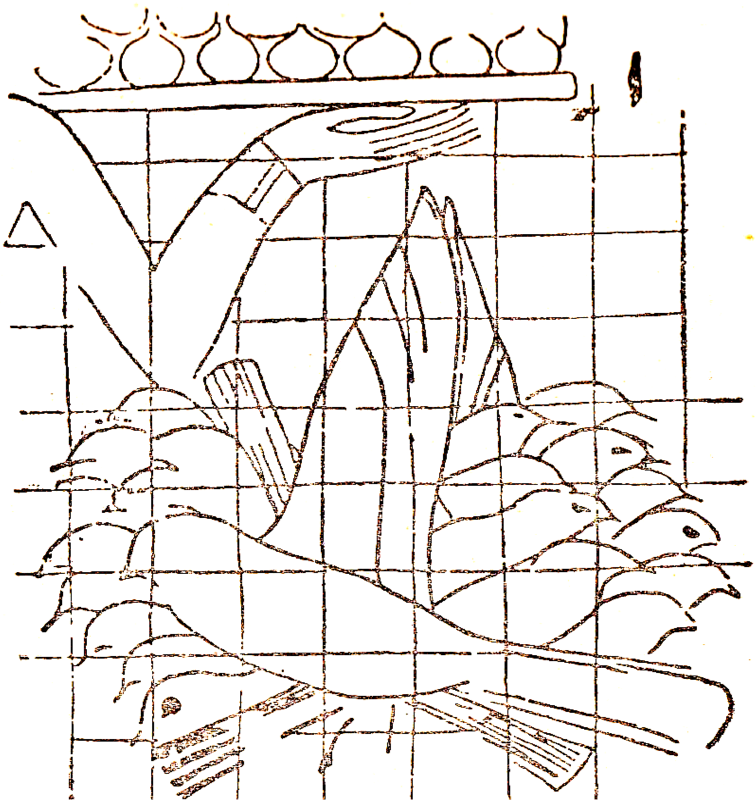
وهناك بعض الرسوم التي تشرح طريقة تحديد المصري للرسوم الآدمية على الحوائط في وكيف حدد نسب الأجسام فجعلها حوالي ١/٢ ٧ مرة طول الرأس، أي أنها أكثر استطالة من النسبة العادية وهي ٧ مرات طول الجسم، وذلك كي يجعل الجسم أكثر رشاقة ومرونة كما نرى في (شكل ١٦). ومن الأمثلة الهامة التي وجدت لتقسيم الحوائط لأعدادها للتصوير في مصر... تلك المقبرة التي اكتشفها العالم الأثري الإيطالي "بلزوني" Belzoni في طيبة وقد

قسمت الحوائط إلى مربعات باللون الأحمر، كما حدد الفنان موضع الرسم للأشخاص في تكوينه ثم حدد الرسامون خطوط تحديد الرسوم الأصلية بالون الأسود وجرى تصحيح الرسوم وتحديدها تحديداً نهائيا...

ونرى كذلك أن طريقة تحديد الخطوط أو المربعات كدليل لتحديد نسبة الأجسام في الرسوم الآدمية، قد اتبعت كذلك في تحديد أشكال الطير والحيوان (شكل ١٧) وذلك بنسب ثابتة تعارف عليها الفنانون واتبعوها في جميع العصور تقريباً، بالرغم من أنها في بعض الأحوال قد اختلفت نسبها نظرة الفنان. وعلى العموم فإن أتباع هذه الطريقة قد أدى إلى تحديد الشكل أو الأسلوب الذي تقيد به الرسام المصري. ولم يجد أمامه ما يظهر به براعته إلا دراسة التكوين ودقة الملاحظة والتنفيذ. كما شاهدنا في رسوم ميدوم وكثير من الصور التي تمثل الحركات الرياضية وأعمال الصيد والرقص والموسيقى، كما نرى في رسوم مقبرة "تي" بسقارة من الأسرة الخامسة (شكل ١٨).



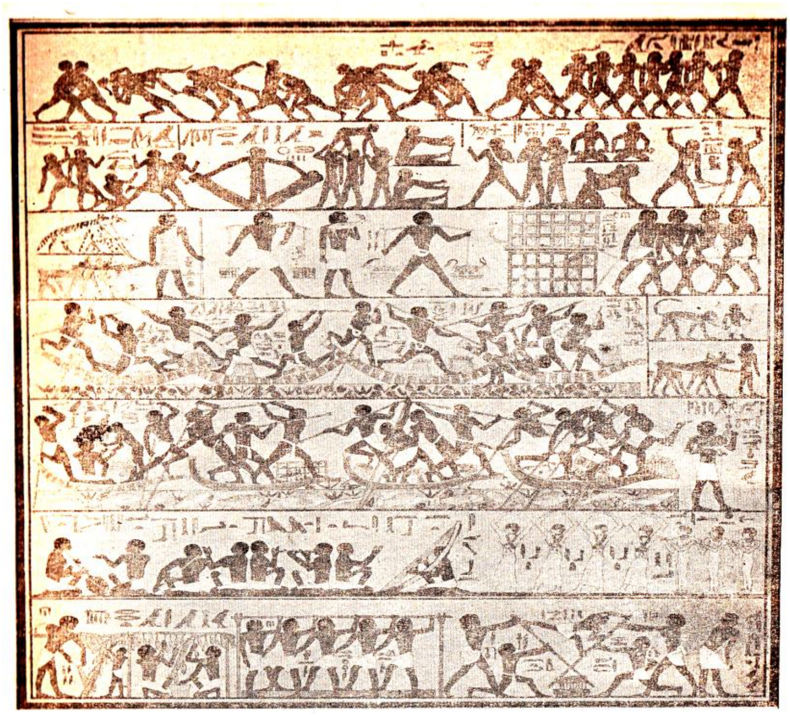
(شكل ١٦) رسم يبين الخطوط المستعملة كدليل لتحديد نسبة الأجسام في الرسوم الآدمية في الآثار المصرية.



(شكل ١٧) استعمال المصور المصري التخطيط بالمربعات كدليل لتحديد نسب الرسم في أشكال الطيور.

ومن أجمل الرسوم الملونة بالدولة القديمة تلك التي وجدت بمقبرة "تي" بسقارة "منفيس القديمة" وهي تعد بالنسبة للفنون المصرية من أعمال التصوير ولو أنها تلوين لحفر بارز على الحجر الجيري. وقد خدم "تي" تحت حكم اثنين من الفراعنة كمهندس معماري مديراً للأعمال بالأهرامات ولذلك فإننا نرى في رسوم مقبرته تسجيل لمعظم

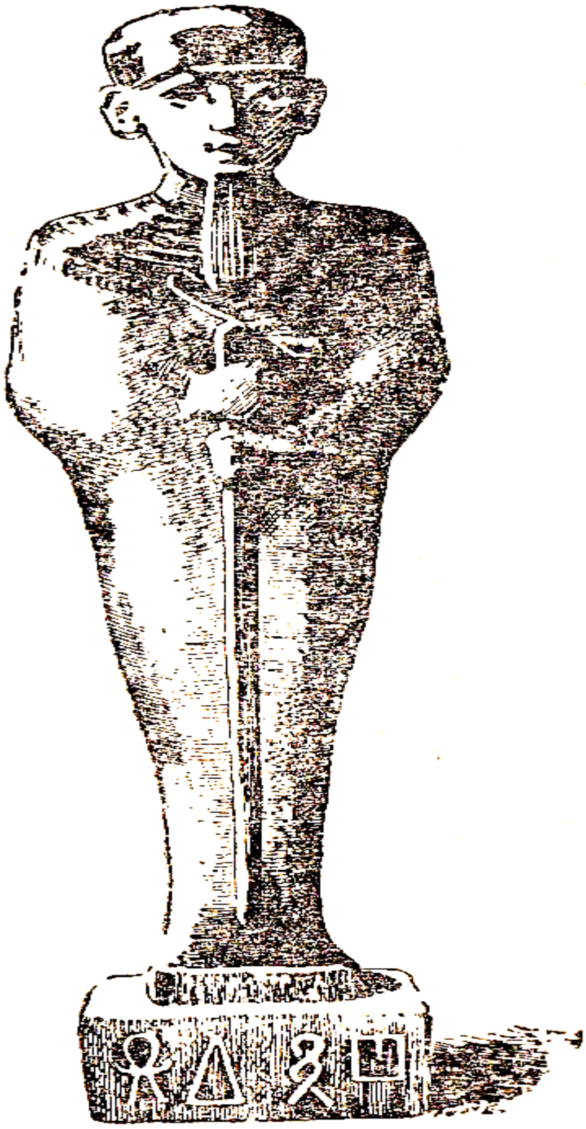
الصناعات الفنية التي كانت معروفة في ذلك العهد كصناعة التماثيل والأحجار والرسم بالألوان أو الكتابة بها، وصناعة الأخشاب، وعمل الأثاث كالأسرة والكراسي، وعمل الأواني الفخارية وصناعة المراكب الخشبية... الخ...



(شكل ١٨) تصوير حائطي يبين بعض الألعاب وأعمال الصيد والعراك على القوارب في النيل. كما نرى فيه أنواع الموسيقى والرقص وقطف العنب وعصره لتحضير النبيذ. وقد وجدت هذه الرسوم على جدران مقبرة "تي" بسقارة من الأسرة الخامسة بالدولة القديمة (الأصل محفوظ بمتحف اللوفر بباريس).

وفي سقارة اشتهرت كذلك مسطبة "بتاع حتب" وهي من المقابر التي يرجع تاريخها إلى عهد الأسرة الخامسة (حوالي عام ٢٤٣٦ – ٢٤٢٣ ق. م) وهي الفترة التي وصل فيها الفن المصري القديم إلى ذروة مجده، وخاصة في النحت الملون.

ويجدر بنا أن نذكر هنا كذلك أنه كان لبعض الآلهة –التي قدسها المصريون منذ أقدم العصور– علاقة بالفنون والصناعات المختلفة كراعين لها، لأن الآلهة المصرية لعبت دوراً كبيراً في حياة المصريين القدماء. وكان الإله "بتاح" رب منف (شكل ١٩) هو الإله الذي يحمي الفنانين والصناع... وكان كاهنة العظم رئيساً للفنانين والصناع، مما يوضح الاهتمام بهذه الفنون. وكذلك كان الإله "تحوت" إله الأشمونين حاميا للعلماء والكتاب، ثم الآلهة "سشات" كانت تعتبر إلهة الفنون والعمارة... وغالبا ما نراها في الاحتفالات الخاصة بوضع الحجر الأساسي للمباني أو المشاريع الضخمة منذ بداية عهد الأسرات في مصر القديمة.



(شكل ١٩) تمثال صغير من البرونز للإله "بتاح" إله منف كان يعتبره المصريين راعياً للفنون والصناعات (الأصل محفوظ بمتحف اللوفر بباريس).

عصر الدولة المتوسطة

مما سبق... يتبين لنا أن فنون الدولة القديمة امتازت بأنها الروح المصرية الخالصة، وذلك لشعور الاطمئنان الذي كان يسود الحياة نتيجة لقوة الحكومة وعدم تعرض البلاد للغزوات الخارجية. كما أن ثبات القوة الدينية وقوة رسوخ لعقيدة عند الشعب قد زاد من اطمئنان أفراد الشعب إلى حكامهم، فخروا أنفسهم في خدمتهو، وبنوا لهم الأهرامات وكل الأعمال الفنية الجبارة. وكان ذلك بدافع من الإيمان والمشاركة في تمجيد الإله وابنه ورسوله على الأرض وهو الملك الحاكم الذي يمثل الإله "حورس" على الأرض، ويمثل الإله "أوزير" بعد موته عندما يذهب إلى السماء.

إلا أن هذا الحكم المركزي القائم على نظرية الملكية الآلهيه قد أنهار من أساسه عقب موت "بيبي الثاني" آخر ملوك الأسرة السادسة في سنة ٢١٨٠ ق. م. بعد أن عاش أكثر من تسعين سنة.

هنا بدأ عهد تفكك الوحدة الولى وظهرت فيه قوتان تنازعتا الحكم... إهناسيا وحليفتها أسيوط، وحكام طيبة في الوجه القبلي. وانتصرت في النهاية قوة حكام طيبة، ونصبوا أنفسهم ملوكا على مصر حوالي ٢١٣٥ ق. م. بعد أن هزموا الدولة الشمالية التي يحكمها

أمراء اهناسيا. وبذلك تأسست الدولة المتوسطة التي بدأت بالأسرة الحادية عشر، ومضت توسع سلطانها وتثبت للأسرة الثانية عشرة أمر توحيد البلاد.

ولا يمكن أن ننكر أن فترة الانتقال الأولى التي سبقت الدولة المتوسطة كان لها أكبر الأثر في إيجاد نوع جديد من الفنون، انعكست آثاره على الأدب الذي بدأ لأول مرة يعبر عن الحيرة واليأس والشك، كما نرى من النصوص الأدبية التي خلقها لنا ذلك العهد، إلا أن الفنون التشكيلية التي كانت منتعشة في ظل الحكم المركزي قد ضعفت وانهارت، كما كان الناس يعتدون على الآثار القديمة... فنهبوا الأهرام والمقابر العامرة بالكنوز الفنية. ويقول في ذلك الضارب على القيثارة وهو ينشد أنشودته المشهورة:

"إن الآلهة الذين ظلوا آمنين في مقابرهم في سالف الأيام، والموتى السعداء المدفونين في أهرامهم، والذين بنوا البيوت، لم يعد لمانيهم أي أثر. انظر... ماذا جرى لهم. إني سمعت كلمات "امحوتب" و "حورددف" اللذين يردد الناس كثيرا أقوالهم، أين مساكنهما الآن...؟ لقد تشققت جدرانها ولم يعد لها وجود، وكأنهما لم يولدا....".

وبالرغم من أن هذا العهد قد قضى على الكثير من الفنون والآثار القديمة إلا أنه كان بداية لفهم ووعي جديدين، اكتشف فيه

المصري أهميته كإنسان، وعرف حقوقه، وبدأ يجاهر برأيه كما نرى في كلمات "ايبو– ور" عندما قال ناصحا: "إنه يجب على الملك أن يكون راعيا لشعبه، وأن يسهر على حياته ورفاهيته"، ثم جابه الحاكم برأيه الصريح قائلا:

" تتجمع فيك السلطة وشدة الإحساس والعدل، ولكنك لا تنشر في البلاد غير الفوضى وضوضاء المنازعات. انظر... أن كل شخص يطعن الآخر، لأن الناس يمتثلون لما تأمر به...".

ولئن كان للناس أن ينقدوا ملوكهم الذين كانوا في مصاف الآلهة قبل ذلك، فقد أصبح للناس أيضا أن يستعملوا مخصصات الملوك، فلم يعد استعمال النصوص الجنائزية الملكية قاصرا على النبلاء وحدهم.... بل أصبحت تلك الشعائر الجنائزية تستعمل في جنازات أفراد الشعب كما كانت تستعمل للملوك، وزخرف الناس مقابرهم كما كانوا يزخرفون المساكن الدنيوية(٢). وقد مثلت الرسوم والصور بالمقابر

(٢) قد تعود المصري أن يزخرف بيوته الدنيوية كما يزخرف مقابره التي يعتبرها بيوت الحياة الأخرى. ويظن البعض أن المتوفى كان يأمل أن يستمتع فيها بملاذ حياته الدنيوية... ومن ثم سجلت له وظائفه وأعماله، كما صورت معالم حياته اليومية في مختلف صورها، ثم هواياته المختلفة كالزراعة وصيد السمك والرياضة والموسيقى والرقص وإقامة الحفلات.. ثم واجباته الرسمية المختلفة نحو الملك.

وقد صور كل تلك المناظر على الجدران. وذلك لكي تستطيع الروح أن تحيا حياة الآخرة –بفضل السحر والتعاويذ السحرية– تلك الحياة التي كان المتوفى يتصورها شبيهة بحياته وهو على قيد

هذه الحقيقة، فأصبحنا نرى في مقابر الأمراء تلك الرقصات التي كانت تؤدي أصلا في مقابر الملوك. وأصبح الملوك وأفراد الشعب متساوين بعد موتهم. إلا أنه لا يمكن أن يغيب عنا أن الطقوس العظيمة التي كانت تعمل لدفن المسيطر على القوى الدينية في البلاد... لم يكن في استطاعة الأمراء أو الأفراد أن يقوموا بعملها لأنفسهم. لذلك فإننا لا نرى العناية والدقة في التصوير في هذه الفترة، لكننا بالرغم من ذلك نشعر بالروح الفنية والتبسيط وزيادة الاتجاه إلى الناحية التجريدية كما يبدو في رسوم مقبرة "إتي" (بجبلين) المحفوظة بمتحف تورينو بإيطاليا (شكل ٢٠).

لقد ظهرت دلائل الديمقراطية الاشتراكية في هذه الثورة الأولى في بعض التعاليم المصرية التي حددت ألا يكرم الرجل من أجل حسبه... وإنما من أجل عمله إذ أن الله خلق الناس متساويين جميعا، وإذا

الحياة... ولكني أميل دائما إلى معارضة هذه الفكرة الخاصة بالسحر والتعاويذ السحرية والشعوذة... خاصة في حياة شعب له حضارة نامية قدماء المصريين... ولا أتصور إلا أن يكون فكر المصري في خلود الروح وعودتها في الحياة الآخرة، هي نظرة كل شعوب الأرض التي تتمثل في الأديان من حياة... ثم موت ... ثم بعث... ثم حساب...

أما تسجيل اسم الميت وألقابه على المقابر فهو لا يخرج عن كل ما تعودنا أن نعمله الآن في كتابة أسماء الموتى وألقابهم على القبور مع كلمة دعاء بالرحمة أو تمنيات طيبة... كما نرى مثلا: " أولئك أصحاب الجنة هم فيها خالدون... الأمير فلان بن فلان ولد سنة كذا ومات سنة كذا... وعاش حياته في البر والتقوى..." وهكذا يمكن تحليل كل تلك العادات ومقارنتها بحاضر الشعب نفسه... وفكرة.. حتى نصل إلى استنتاج أو تعليل صحيح أو أقرب إلى الصحة.

اعتدى أحد على هذه المساواة... فإن ذلك يكون من خطأ الإنسان وحده... وهناك نص يقول:

"لقد خلقت أربعة أشياء في داخل بوابة الأفق: خلقت الرياح الأربع التي يستطيع أن يستنشقها كل إنسان كزميله الذي يعيش في زمانه.. هذا هو العمل (الأول٩... وخلقت الفيضان العظيم، وللفقير فيه حق مماثل لحق الغني... وهذا هو العمل الثاني... وخلقت كل رجل مثل زميله، ولم آمرهما بأن يعملا السوء، ولكن القلوب هي التي أفسدت ما قلت.. وهذا هو العمل الثالث و... الخ...".

وأخيرا يمكن أن نذكر أن ذلك العصر الذي عمت فيه مبادئ المساواة الاجتماعية وروح الديمقراطية –بالرغم من قصره– كان من العهود المشرقة التي سلمت بأن من حق كل إنسان أن يطالب بإتاحة الفرص المتكافئة للجميع للوصول إلى خير أعم. وبذلك زادت على المبادئ القديمة المسيطرة على المصريين في تلك الأزمات مبدءاً جديداً، وهو مبدأ المساواة الاجتماعية، والعدل الإنساني. كما أن هذه الفترة قد أثرت على الفنون بتبسيطها لتصبح أكثر شعبية، كما أن هذا التأثير ظهر بعد ذلك في فترة الدولة المتوسطة التي حكمت البلاد فيها الأسرتان الحادية عشرة والثانية عشرة حوالي (٢٠٥٠ – ١٨٠٠ ق. م.).

وقد ظهر مقابر النبلاء في بداية هذه الفترة عظيمة الحجم. وكان النقوش التي على جدرانها تعبر عن استقلال أصحابها... إلا أنه بعد أن أخذ الملوك يستعيدون سلطتهم، عاد الحال إلى ما كان عليه، فصغرت مقابر الأمراء، وكبرت مقابر الملوك. كما أهملت أهم القيم التي كانت مصر قد اكتسبتها في عهد الثورة.. ألا وهي قدسية الحقوق الإنسانية للفرد...



(شكل ٢٠) تصوير حائطي من مقبرة "إتي" بجبلين من عهد الانتقال الأول (محفوظة بالمتحف المصري بتورينو بإيطاليا).

إلا أننا مع ذلك نلاحظ الاحتفاظ بالطريقة المصرية التي عرفت قبل ذلك في الدولة القديمة من الناحية الفنية والناحية الصناعية في

التصوير، وظهر كثير من الرسوم على حوائط المقابر ومن أهمها منظر الراقصات والمغنيات في مقبرة "انتف إكر" بطيبة، ومناظر ملونة على حوائط مقبرة "خنوم حتب" بجوار بني حسن وقد ظهر بها كثير من رسوم الحيوان والطيور، وفيها بداية لمحاولة التظليل، أو بمعنى آخر. محاولة الخروج عن الأسلوب المصري القديم في التصوير الحائطي وتلوين المساحات.

ولأن هذه المحاولات قد ظهر في بعض الأعمال، إلا أنها ترينا اتجاه الفنان في بعض الأحوال إلى التحرر، وعدم التقيد بالقواعد التي قد توقفه أو توقف فنه عند نقطة معينة، جامدا بلا حركة أو تطور.



(شكل ٢١) تصوير حائطي يمثل الحركة في لعب الأطفال بالكرة كما نراه في مقابر الأمراء ببني حسن (من الدولة المتوسطة).

وفي عهد الدولة المتوسطة أيضاً نرى ظهور الحركة القوية في الموضوعات التي يجب أن تمثل فيها الحركة... كالألعاب الرياضية والمصارعة والصيد... وكذلك الرقص وألعاب الصبية وغيرها من المناظر التي نراها في رسوم مقابر بنى حسن من الدولة المتوسطة. ونرى

هنا في (شكل ٢١) صورة لبعض الأطفال وهم يلعبون بالكرة كنوع من الرياضة التي يمارسها الأطفال عندنا حتى اليوم. كما نلاحظ ربط ضفائر الأطفال وتسجيل حركتها لتؤكد هذا التأثير. ولكن رغم أن بعض هذه الحركات قد ظهرت في آثار الدولة القديمة –كما سبق أن رأينا– إلا أن هذا العهد امتاز بالحركة العنيفة ومحاولة الفنان لتأكيد شخصية.

عصر الدولة الحديثة..

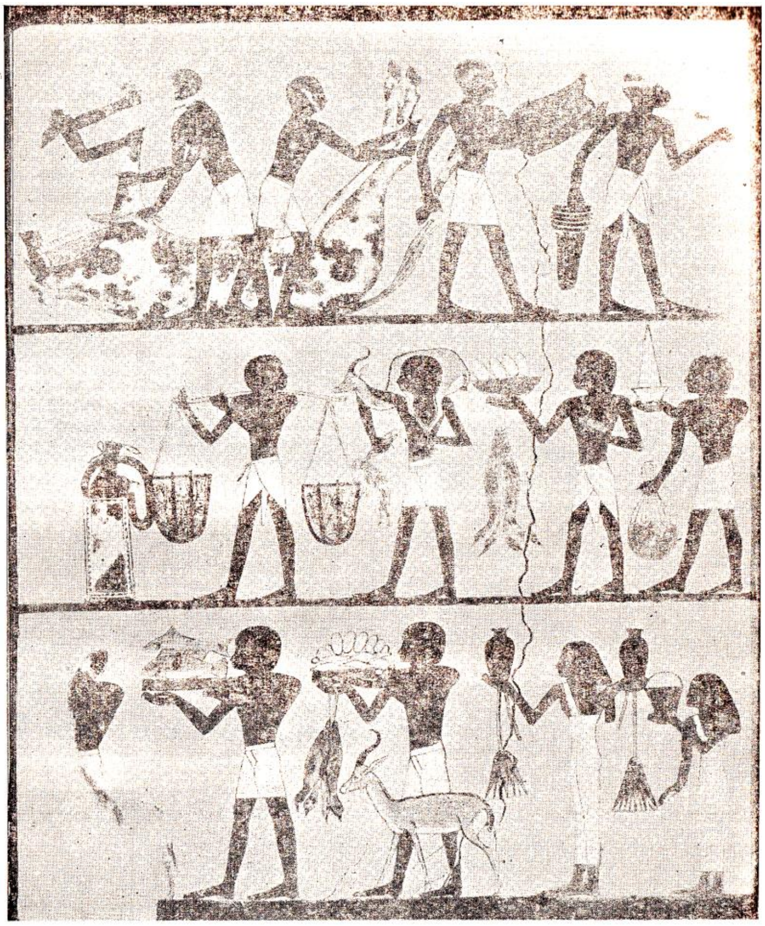
كانت الفترة ما بين الدولة الحديثة والدولة المتوسطة فترة انتقال عرفت بحكم الأسر ١٣- ١٧ منذ حوالي سنة ١٧٨٦ إلى ١٥٨٠ ق. م. وهذه الفترة سميت بعهد الفوضى أو الانتقال الثاني أو احتلال الهكسوس لمصر، إذ أن غزوتهم كان الغرض منها الاستيلاء على الحكم، كما أنهم لم يهتموا باحترام الحضارة المصرية التي كانت أرفع من مستواهم بكثير، بالرغم من تفوقهم العسكري لاستعمال النبل والعربة في القتال، مما جعلهم يخضعون البلاد تحت حكمهم، ويفرضون عليها الضرائب ويوقعون الشقاق والخلاف بين حكامها... حتى يضمنوا بقاءهم وسيطرتهم الهمجية على البلاد.

ولا شك أن فترة الاحتلال كان لها أكبر الأثر على حياة المصريين وتضامنهم لصد الغزاة في حرب التحرير، التي انتهت باستشهاد القائد المصري "سقنن رع" وقيام ابنه "كامس" بمواصلة القتال، ثم انتصر بعد أن دبر خديعة حربية سجلها على لوحته التي وجدها (المؤلف) في معبد الكرنك سنة ١٩٥٤[٣]. ولكن يظهر أن

(٣) أثناء إشراف (المؤلف) على العمل في ترميم قاعدة تمثال الملك "بانجم" أمام (البيلون الثاني) بالكرنك سنة ١٩٥٤ اضطر إلى بحث القطع الحجرية الموجودة تحت هذا التمثال وتمثال "رمسيس الثاني" المجاور له إذ تأكد بعد الكشف عن بعضها أن لها قيمة علمية هامة.

موت "كامس" بعد انتصاره كان مفاجئا مما جعل الهكسوس يعاودون محاولة الاستيلاء على البلاد من جديد، فخرج لهم أخوه الأصغر "أحمس" وطردهم خارج البلاد.

وقد ثبت بعد ذلك الكشف أن لوحة للملك "كامس" سجلت حرب التحرير الأولى ونقش عليها تقرير لأعماله في حرب التحرير ضد الهكسوس والتكتيك الحربي الذي استعمله، مما دعا علماء الآثار إلى الإجماع على أن هذا الأثر هو أهم أثر علمي عثر عليه في القرن العشرين. وقد تناقلت الصحف العلمية العالمية أنباء هذا الكشف كما نشرت الترجمة الكاملة مجلة (Chronique d'Egypte) التي صدرت عام ١٩٥٥ عن المعهد الملكي للآثار ببلجيكا.



(شكل ٢٢) تصوير حائطي (افرسك) يبين تقديم القرابين للآلهة ويلاحظ فيه التمسك بالأسلوب المصري القديم وانسجام وحدات التكوين والاتجاه إلى التمثيل الطبيعي مع التبسيط في الخطوط (الأصل محفوظة بمتحف اللوفر بباريس)

ومن السهل أن نرى الروح الوطنية التي انبثقت في هذه الفترة وأدت إلى ظهور الإمبراطورية في الدولة الحديثة... إلا أنه من السهل

كذلك أن نرى تدهور الفنون التشكيلية –وخاصة في التصوير– في تلك الفترة التي اتجه فيها تفكير المصري إلى مقاومة العدوان واسترجاع حريته، إلا أن ذلك لا يعني انعدام الذوق الفني... بل إننا يمكن أن نرى ما في لوحة "كامس" –الذي يعتبر آخر ملوك الأسرة السابعة عشرة– من انسجام التكوين والألوان الزرقاء المستعملة في الحروف على أرضية بيضاء تفصل بينها خطوط حمراء، مما يؤكد براعة الفنان المصري وتمسكه بالأصول الفنية في التكوينات اللونية ودقة التنفيذ حتى في أشد الأزمات قسوة.

ولا شك أن الفنون التي بدأت تزدهر في عهد الأسرة الثامنة عشرة قد تمسكت بالطابع المصري القديم (شكل ٢٢) ولو أننا في بعض الأحوال نلاحظ تأثير الفنون الآسيوية عليها نظراً لزيادة الاختلاط في هذه الفترة. كما ظهر الاتجاه إلى تأكيد القوة التي شعر بها المصريون بعد النصر، وكما نرى من رسوم الملوك وهم يقودون المعارك، وكذلك في تصوير الحيوانات الكاسرة، وفي بعض رسوم مقبرة "انتف" من الأسرة الثامنة عشرة بطيبة (شكل ٢٣).

وفي جميع تلك الرسوم الحائطية الملونة التي ظهرت في الدولة الحديثة، نرى أنها قد حافظت على الطابع المصري في الأسلوب الفني وسلامة التكوين للوحدات واللون. ومن أشهر المناظر الملونة في الدولة

الحديثة مناظر الطقوس الجنائزية (شكل ٢٤) ومنظر العازفات بمقبرة "نخت" بطيبة، ورسوم النساء في وليمة بمقبرة "رخمارع" بطيبة، ورسوم لحديقة ومنظر صيد الطير المحفوظ بالمتحف البريطاني بلندن وغيرها من الآثار... ولكنها تمثل إنسجام وحدات التكوين كما نرى في (شكل ٢٥)، إلا أن أهم الآثار التي تمسكت بالناحية الطبيعية.. هي تلك الرسوم التي ظهرت في عهد الملك "اخناتون" مع عقيدته الدينية والاتجاه إلى الطبيعة في كل فنون الحياة.

وأهم الأعمال الفنية التي وجدت في عهد أخناتون. هي تلك التي وجدت بقصر أخناتون بالعمارنة على الحوائط والأرضيات أو في قصور الأمراء الآخرين، ومعظمها محفوظ الآن بالمتحف المصري والمتاحف العالمية، كما وجدت كذلك كثير من الأحجار الملونة في معبد الكرنك[٤]، التي كانت في الأصل مستعملة في أحد معابد أخناتون.

---

(٤) عثر في معبد الكرنك على مجموعة كبيرة من الأحجار المعروفة في المباني باسم ثلاثات وهي بمقياس ٢٥x٢٥x٥٠ وكانت في أساسات البيلون الثاني. وأن استعمال هذا الحجم في أحجار البناء يخالف ما كان يتبعه الملوك قبل ذلك من استعمال احجار كبيرة في بناء الحوائط. ولذلك فإننا نرجح أن أخناتون الذي استعمل الأحجار الكبيرة في بداية حكمة قبل أن ينقل عاصمته إلى تل العمارنة قد لجأ إلى استعمال هذه الأحجار الصغيرة في الأقصر، ليسهل نقلها بعد ذلك إلى عاصمته الجديدة أو إلى أي مكان يريد البناء فيه... أو بمعنى آخر أنه عمل مصنعاً جمع فيه الفنانين الملكين بالأقصر ليمده بنماذج المباني والفنون التي يمكن أن ينقلها إلى أي مكان آخر...

وبالرغم من أنها لم تدرس إلى الآن دراسة علمية... إلا أننا يمكن أن نرى فيها ذلك الأسلوب الفني الذي كان بداية الطريق لفن العمارنة.



(شكل ٢٣) رسمين يبينان التصوير الحائطي بمقبرة "أنتف" (رقم ١٥٥) بطيبة ونرى فيها الانتحاء إلى الناحية الطبيعية في تصوير الحيوان الكاسر (الأسرة ١٨)

ولا شك أننا نلاحظ في تلك الرسوم تطورا كبيرا إذ أن ثورة أخناتون قد أثرت على التصوير كما أثرت على جميع نواحي الفنون بتمسكها بالطبيعة. والصور المأخوذة عن طبيعة الحياة العادية بلا كلفة ولا قيود تحتم رسم الملوك والأمراء في أوضاع معينة حتى يظهروا في شيء من الوقار المتكلف... لذلك فإنه يمكن أن نرى في رسوم العمارنة نقشا يمثل الملك أخناتون نفسه جالسا في وسط أسرته في جلسة عائلية بسيطة وهو يداعب أطفاله. أو نراهم يحيطون به أو يلعبون معه. وهذه المناظر بالطبع لم نعهد رؤياها في العهود السابقة... إذ | أن الملك كان ينظر إليه باعتباره إلها أو نصف إله... أو ابن الإله الذي يمثله على الأرض.

وفي عهد "أخناتون" أيضاً حاول الفنان تقليد الطبيعة وإظهارها حتى أنه تعمد إبراز عيوب الملك والتركيز على إثبات مرضه الذي اشتهر به، وهو ضمور العضلات على ما نظن، فبين ساقيه النحيفتين وفخذيه المترهلتين ووجهه النحيل ببروز ظاهر في الرأس (شكل ٢٦)... كل هذا لم يجد الفنان غضاضة في إظهاره... بل أنه تعمد إضفاء هذه الصفات أو العيوب على أفراد الأسرة المالكة كلها. ولا يفوتنا هنا أن نذكر ذلك الرسم الذي صور فيه "أمنوفيس" الثالث – وهو والد أخناتون– في أيامه الأخيرة وقد ظهرت على قسمات وجهه

وانحناء جسده علامات المرض مما يثبت لنا أن تلك الناحية الواقعية في التصوير قد شجعها "أمنوفيس" الثالث ثم ورثها عنه ابنه "أخناتون"...

وقد اتبع الفنان في بعض الرسوم الناحية الرمزية كما يتضح لنا من رسم للملك "أخناتون" والملكة جالسين وقد احتضنت الملكة زوجها والتصقت به تماما وهي جالسة بجواره، فاختفى كل جسدها تقريباً ولم يظهر منه غير أثر بسيط كظل الملك (شكل ٢٧)... ويجوز أن نرى في هذا الشكل تعبيرا قصد به الفنان –الصادق في إحساسه– أن يظهر "أخناتون" وزوجته في شكل يعبر عن تفاني الزوجة في حبها وإخلاصها للملك الشاعر الفيلسوف، وخاصة في بداية حياته عندما كان الزوجين في أتم وفاق وسعادة في حياتهما الزوجية لتفاهمهما على المبادئ والمثل العليا في الحياة الإنسانية.

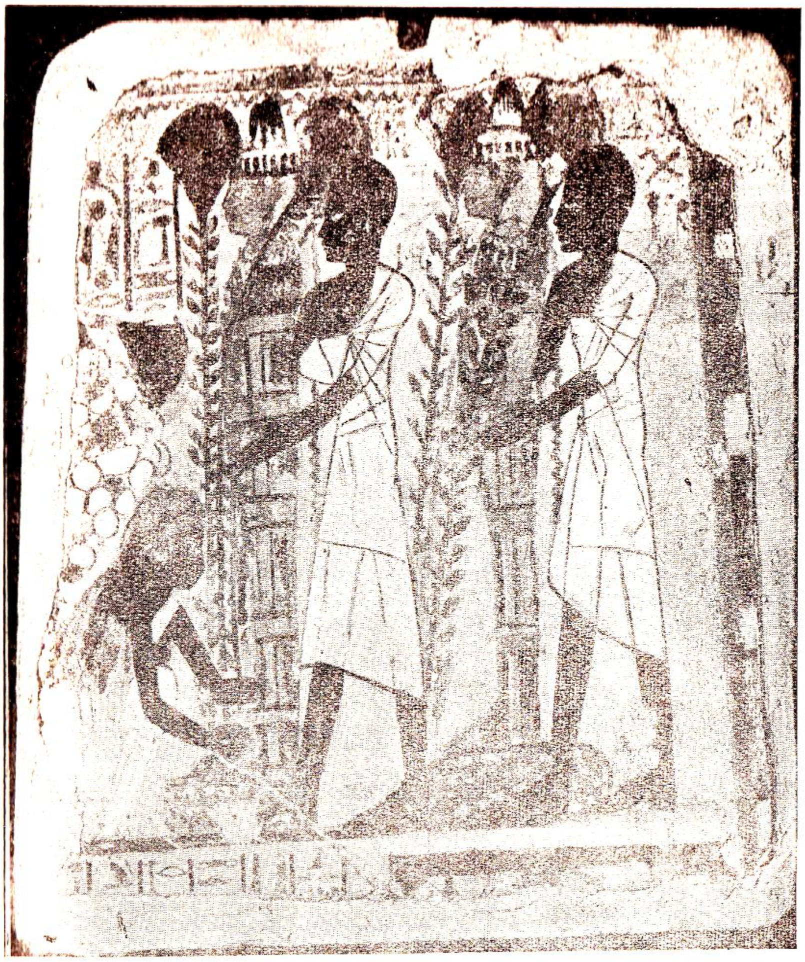
ويمكن أن نلاحظ كذلك في رسوم العمارنة محاولة لتقليد الطبيعة في رسوم الطير والنبات... إلا أن هذه المحاولة ظهرت كذلك في الدولة القديمة كما نرى في رسوم "أوسركاف" بسقارة من الدولة القديمة (شكل ٢٨).

ونلاحظ أن الفنان قد حاول في هذه الرسومات أن تكون حركة الطير في أعلا المنظر، مكملة لحركة النبات والحيوان في الصورة حتى

يظهر في شكل يتناسب مع الإحساس الطبيعي بالحركة في مثل هذه الأحوال.

أما رسوم الأشخاص... ففيها محاولة لإتباع قواعد التشريح الصحيحة في الرسم، حيث رسمت الأيدي والأقدام بحيث تظهر أصابعها في شكل صحيح، كما أن الفنان قد حاول أن يظهر الأحاسيس والمشاعر النفسية في صور الأشخاص بعد أن كانت الأصول تحتم عليه أن يصور القوم في أوضاع ثابتة ورصينة وجامدة...

وكانت الردة بعد عهد "أخناتون" الذي نادي فيه بالتوحيد والأخاء العالمي، وكان من الطبيعي لذلك أن يتبع الفن ذلك التطور السياسي وتنتاب الفن نكسة يعود في أثرها الأسلوب القديم. إلا أنه ظل بعد ذلك فترة من الزمن متأثرا بطريقة أخناتون كما نرى من رسوم مقبرة "توت عنخ آمون" (شكل ٢٩) الذي اكتشفت مقبرته بوادي الملوك عام ١٩٢٢.

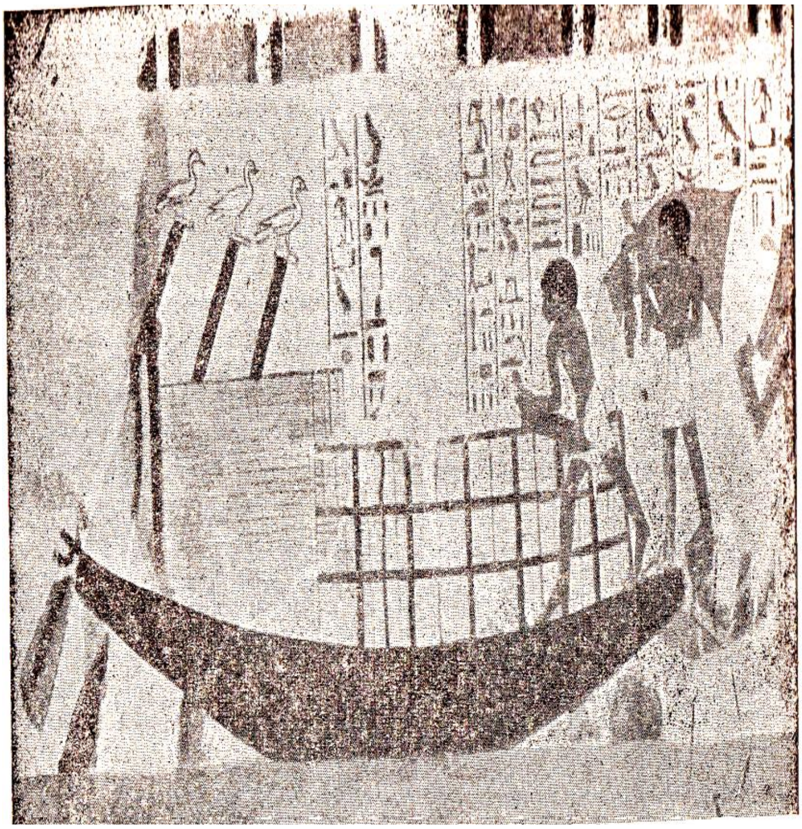


(شكل ٢٤) تصوير حائطي يمثل المراسيم الجنائزية التي تعمل للمومياء وتقديم ألوان مختلفة من الزهور والقرابين. والرسم بطريقة الألوان المائية على البياض وهو من الدولة الحديثة. (عن أفرسك بمتحف فلورنسا).

ونلاحظ أنه بالرغم من أن العمل قد تم في هذه المقبرة بسرعة فائقة، إلا أن العمل الفني لا يمكن أن يوصف بالدقة والإحساس بقيمة اللون وتناسق التكوين في الصور.

وفي هذه اللوحة نرى جانبا من جوانب المقبرة وقد ظهر بعليه تسجيل لبعض المراسيم الجنائزية التي تجري للميت قبل الدفن. ونرى فيها الملك "آي" خليفة "توت عنخ آمون" يجري للمومياء عملية (فتح الفم) وهي تماثل عملية التلقين.

كما أن الفتوحات الكبيرة التي دعمت قوة الجيش قد أثرت على أسلوب الفن المصري عندما حتمت تصوير المعارك والحروب في صور كبيرة منحوتة وملونة تمثل انتصار الفرعون في المعارك التي خاضها وحماية الآلهة له، وكان ذلك بمثابة إعلان وتسجيل للنصر. ثم أنه في الوقت نفسه نذير ورادع لمن تحدثه نفسه بالخروج عن طاعته، وهو الذي وقف الإله معه ليحميه ويتمم له النصر على الأعداء... ولكن بالرغم من ذلك التطور... فقد عاد الأسلوب الفني فيما بعد الأسرة العشرين إلى أسلوب الدولة القديمة، إذ أن كبار كهنة "آمون" قد اغتصبوا العرش وقبضوا بذلك على حكم الأسرة العشرين، وحتموا الرجوع إلى التقاليد الفنية التي استعملت في العصور القديمة...



(شكل ٢٥) تصوير حائطي (أفرسك) يمثل تحميل مركب ونلاحظ اندماج الكتابة مع تكوين الصورة. (عن رسم محفوظ متحف اللوفر).

ولا يفوتنا هنا أن ننوه بالرسم على ورق البردي باللون، إذ أننا نعتبره نوعا من التصوير وتسجيل المناظر الدينية أو الدنيوية عليه... ومن أهم التسجيلات التي صورتها الصور المرسومة على ورق البردي المناظر الجنائزية مثل رسم محاكمة الروح أمام الآلة أوزوريس... كما

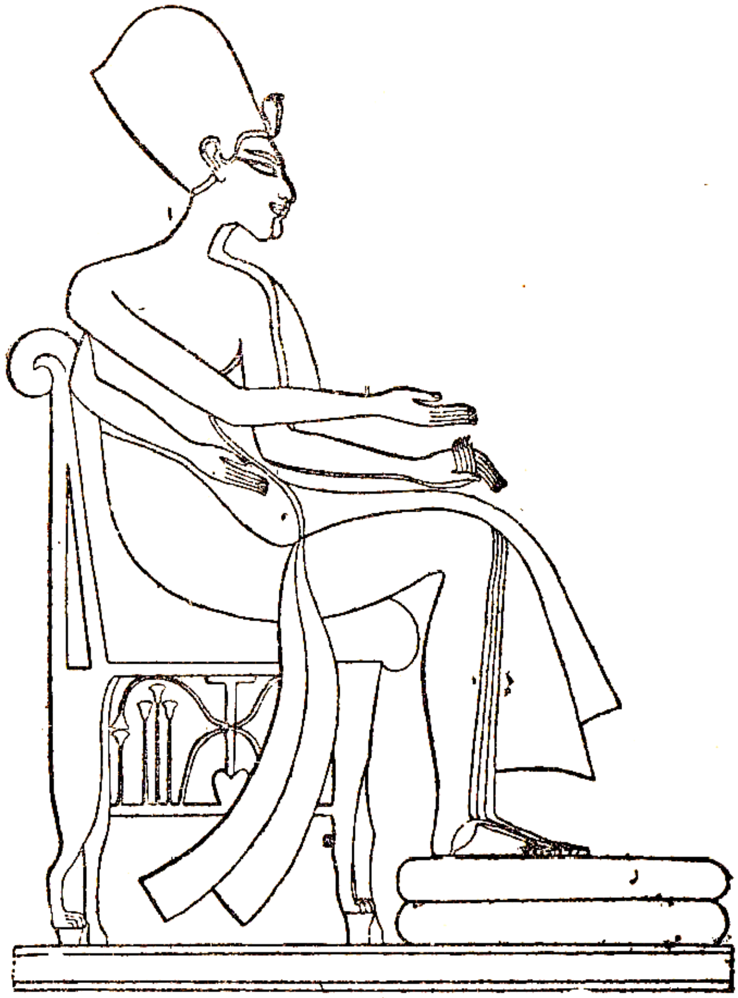
نرى في بعض البرديات، ومن أهمها بردية (شكل ٣٠) محفوظة بمتحف "تورين".



(شكل ٢٦) أمنوفيس الرابع "أخناتون" يقف مع زوجته وهي تقدم إلى أنفه زهرة الحب. ونلاحظ الواقعية في الرسم وإظهار الطبيعة بعيبها حتى أن الرسام حاول تأكيد إظهار عيوب الملك الجسمانية

ونرى في هذه البردية مثل لتسجيل قصة دينية وهي قصة محاكمة الروح للمتوفي أمام محكمة الإله "أوزير" والرسم على هذه البردية مرسوم بالألوان المائية، ويرجع تاريخه إلى العهد البطلمي ولو أن القصة من القصص المصرية القديمة.

ومن أجمل المقابر المصرية في الدولة الحديثة مقابر دير المدينة، ونذكر منها مقبرة "سنوتم" وبها مناظر مرسومة باللون على البياض الطيني... وتمثل العمل في حقول اليارو التي يري فيها صاحب المقبرة وهو يعمل في الحرث وإلقاء البذور ثم جمع محصول القمح، كما يرى في مناظر أخرى مع الآلهة المختلفة. وهذه الرسوم ترجع إلى عهد الأسرة العشرين عندما بدأ المصري يفقد كثير من قوته الفنية التي نمت واكتملت في العهود القديمة... ويظهر ذلك جليا إذا قارننا هذه الأعمال الفنية بأعمال الفنانين المصريين السابقين لمناظر مشابهة كما نرى في سقارة مثلا... أن الأعمال هنا أقل دقة ولكنها لم تفقد الروح الفنية وتناسق التكوين الخطى والتكين اللوني...



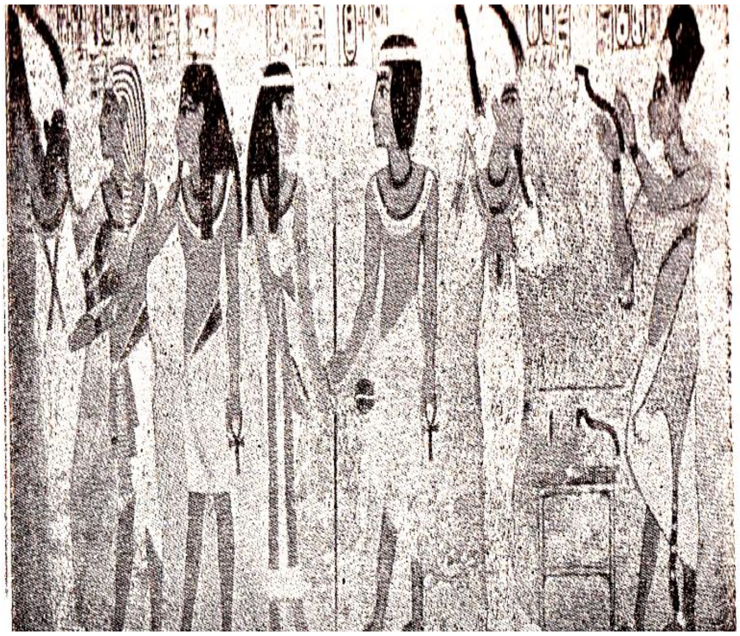
(شكل ٢٧) رسم يمثل أمنوفيس الرابع "أخناتون" وهو جالس إلى جوار زوجته الملكة "نفرتيتي" وقد احتضنته وزيادة في تأكيد الحركة والمعنى فقد حاول الرسام إدماج رسم الملكة في رسم الملك لدرجة أنه لم يظهر منها غير خط بسيط كظل للملك

كما نرى كذلك رسومات كثيرة أخرى على ورق البردي ترجع إلى عهد الدولة الحديثة. ومن أجلها رسم منظر في مزرعة مرسوم على ورق البردي من الأسرة الثامنة عشرة ومحفوظ بالمتحف المصري (شكل ٣١).

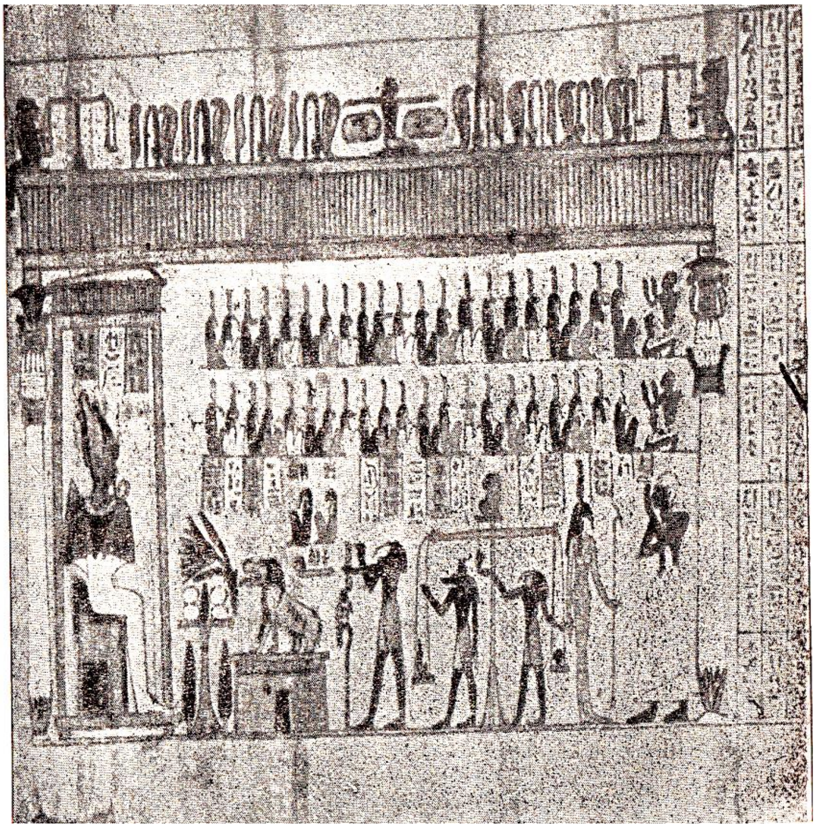
وقد نرى في الرسم على ورق البردي طريقة بسيطة عادية لما كان متبعا عند قدماء المصريين الذين اخترعوا من ورق البردي مادة جديدة للكتابة والرسم بعد ضغطة فر شرائح طوليا وعرضيا ليتماسك بعد جفافه ويصبح صالحا للعمل.



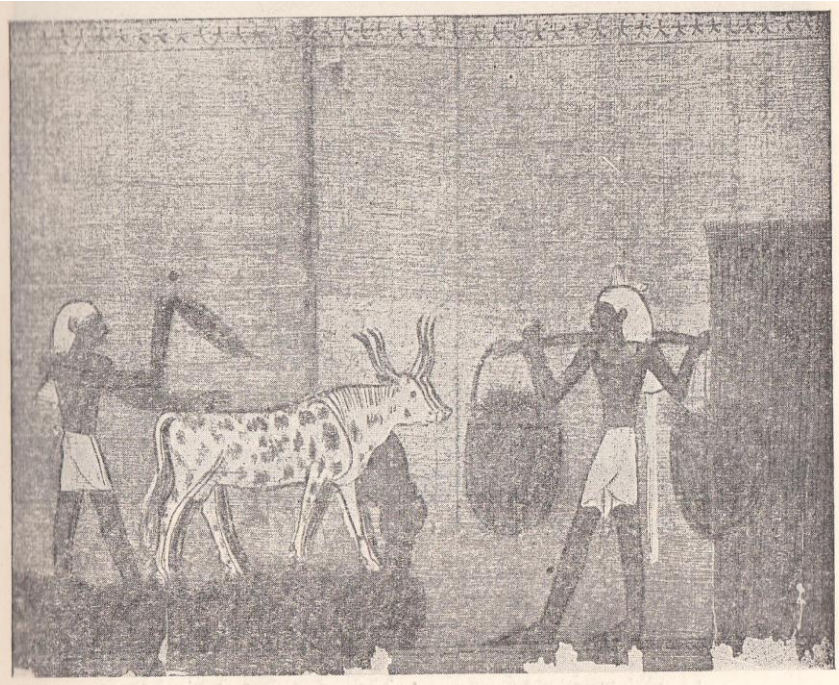
(شكل ٢٨) بعض رسوم النباتات والطير والحيوان من العمارنة، وهي تماثل التكوينات التي صممت في عهد "أوسروكاف" من الدولة القديمة.



(شكل ٢٩) تصوير حائطي من مقبرة "توت عنخ أمون" بطيبة ويظهر أن العمل تم في هذه المقبرة بسرعة لأن الرسوم .. على الأرضية الحجرية الغير مصقولة بعد تحضيرها وطلائها بلون أصفر (غرة)، ويلاحظ في الألوان تباينها إلا أنها في مجموعها مناسقة. (الأسرة الثامنة عشر).



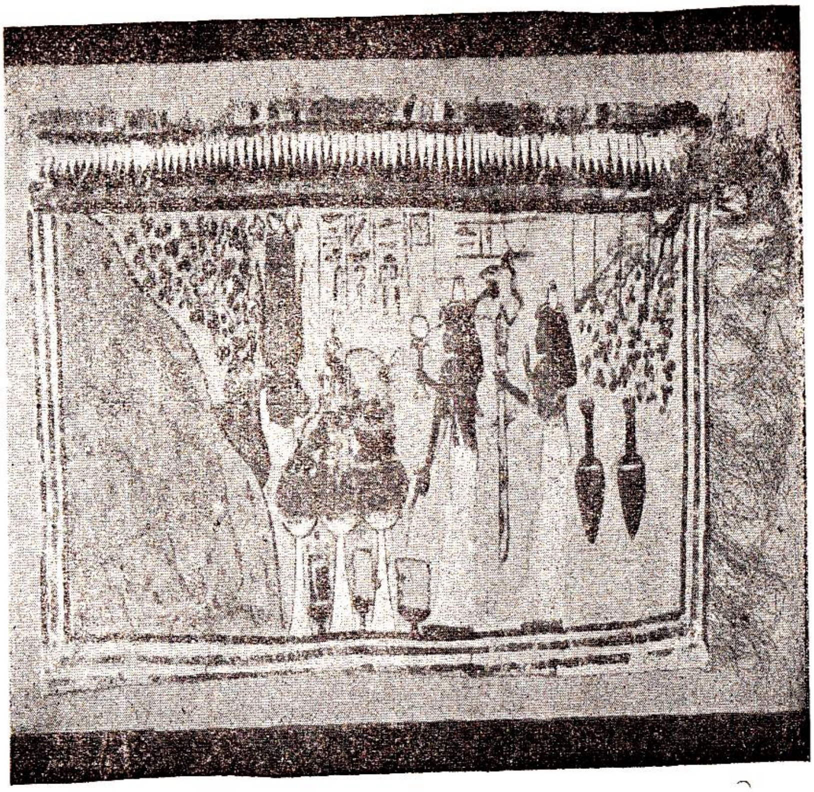
(شكل ٣٠) بردية رسم عليها منظر محاكمة الروح أمام الإله "أوزير". والرسم بالألوان المائية المختلفة من العهد البطلمي. (محفوظة بالمتحف المصري بتورين)



(شكل ٣١) منظر مزرعة عن رسم على ورق البردي بالألوان المائية من الأسرة الثامنة عشر... (الأصل محفوظ بالمتحف المصري).

إلا أننا كذلك يمكن أن نرى في طريقة الرسم على البردي أسلوبا أدى إلى استعمال نسيج الكتان للرسم عند قدماء المصريين. ونرى في متحف برلين مثلا جميلا لقطعة من القماش من الدولة الحديثة وقد رسم عليها منظر اللآلهة حتحور وهي تخرج من الجبل وتقدم لها موائد القرابين (شكل ٣٢). وهذا المنظر من الدولة الحديثة إذ أن مادة الكتان كانت معروفة في مصر منذ أقدم العصور كما عرف المصري صناعتها وعمل خيوط رقيقة منها نسجها في شكل أقمشة رقيقة

شفافة، كما نرى في أثار العهد العتيق التي اكتشفها الأستاذ زكي سعد بحلوان، وكما نرى كذلك وصفها في الأغاني المصرية والأشعار التي تغزل فيها الشاعر بوصف حبيبته في ثوب شفاف من قماش الكتان الفاخر.



(شكل ٣٢) قطعة من قماش الكتان، من الدولة الحديثة، مرسوم عليها منظر تقديم القرابين للآلهة "حتحور" وهي تخرج من الجبل. والرسم هنا بالألوان المائية المنبتة بمواد راتنجية. (الأصل محفوظ بمتحف برلين).

وقد رسم بالألوان المائية التي تثبتت بعد رسمها بمواد راتنجية... ولا شك أن تثبيت الرسوم بعد ذلك بالمواد الدهنية أو الزيتية قد أدي إلى معرفة استعمال ألوان الزيت بعد ذلك في العهود المتأخرة... كما أن القماش المصنوع من الكتان مازال يستعمل إلى الآن، وهو خير ما يرسم عليه في أعمال التصوير.

العصر القبطي

ونلاحظ أنه بعد ذلك –في العهد القبطي[٥]– قد تأثر فن التصوير في مصر بعض الشيء بالغزاة الأجانب من الإغريق والرومان، وخاصة في تصوير لباسهم وعاداتهم أو قصصهم وخرافاتهم، كما نرى في بداية هذا العهد في آثار تونة الجبل، فنرى في النقوش الحائطية المرسومة بطريقة الافرسك في بعض مقابر تونة الجبل رسوما تثبت هذا الاتجاه وخاصة تلك التي تمثل قصصاً أجنبية، كما نرى في لوحة صورت فيها ثلاثة مناظر من قصة أوديب الملك (شكل ٣٣). ويمكن أن نلاحظ في هذه الصورة كذلك بداية محاولات لتفهم المنظور في رسم الأشياء المعمارية، ومحاولة تأكيد العمق عن طريق الظلال وبعد الأشخاص عن مركز الرؤية...

ويجب أن نلاحظ أن محاولة رسم المنظور هذه لم تكن الأولى في تاريخ الفنان المصري إذ أننا رينا في (شكل ٤) محاولة سابقة لتفهم

---

(٥) يرى الدكتور باهور لبيب أن العصر القبطي في مصر يشمل العهد اليوناني والروماني والمسيحي حتى الفتح الإسلامي كما أوضح في المقدمة.

(٢) أن الحفائر أثبتت دائما ظهور كثير من الآثار التي لم تكن معروفة من قبل وبذلك يتغير وجه التاريخ تبعا لما يكتشف من الآثار الحديثة، خاصة وأن كثير من مناطق الآثار عندنا لم يتم الكشف عليها. كما أن هناك كثير من الآثار المكتشفة لم تبحث بحثاً علمياً.

المنظور وإثباته عن طريق تصغير حجم الأشخاص في الصورة كلما زاد البعد عن مستوى الصورة... ولو أن هذا الرسم يرجع تاريخه إلى عهد الدولة الحديثة إذ أنه وجد بمقبرة "نب آمون" التي يرجع تاريخها إلى ذلك العهد... إلا أنه من الجائز أن يكون هناك عدة محاولات قد عملها الفنان المصري ولم نعثر عليها في آثارنا بعد...

إلا أن الفنان المصري قد حافظ في كثير من النواحي على طابعه التقليدي بحيث يمكننا أن نميز في سهولة تلك الصور المرسومة في العهد اليوناني الروماني في مصر. إلا أنه كذلك قد اتبع تقليداً جديداً في الأعمال الجنائزية ساعد على ازدهار فن تصوير الوجوه بعد أن زاد انتشار استعمال الوجوه المرسومة باللون والتي كانت توضع على وجوه المومياء لتسجل وجه المتوفي حسب العادات المصرية بدلا من الوجوه المنحوتة التي كانت تستعمل في العهود السابقة. إذ أنه كان من المتبع أن يصب المثال قالباً على وجه الميت وينقل عنه الوجه المحفور الذي يوضع على المومياء حتى يصبح أقرب ما يكون للوجه الطبيعي(٦)... إلا أن نقل الصورة باللون كان أسهل ويمكن عمله في ساعات قليلة

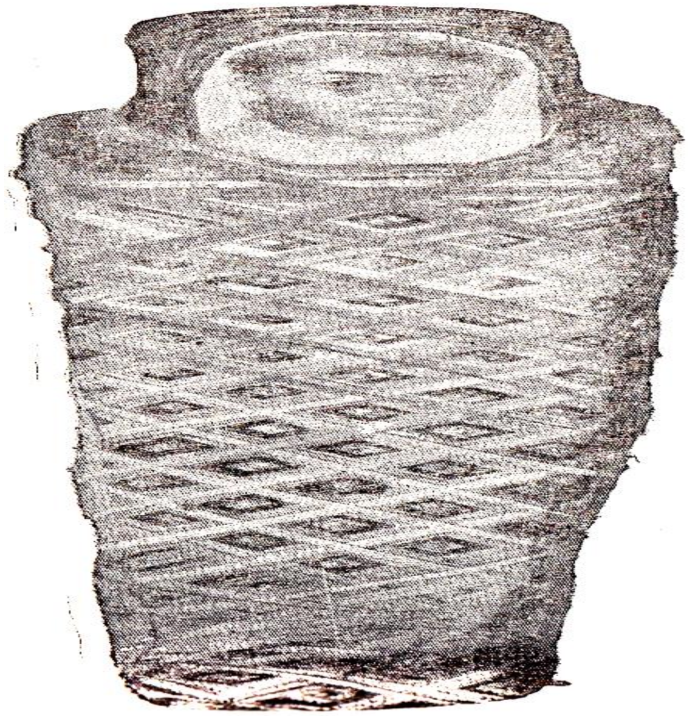
(٦) اتجه بعض الكتاب إلى القول بأن الفنان المصري كان ينحت أشكال الوجوه التي يعمل منها نماذج لتوضع فوق مومياء الميت أو على تابوته تشكل من الفكر والتأثير بالطبيعة... إلا أننا يمكن أن نخالف هذا الرأي إذا علمنا بوجود نماذج مصبوبة على وجوه الموتى منذ الدولة القديمة... كما أن مثل هذه النماذج قد وجدت في مرسم أحد فناني العمارنة مما يدل على أن الفنان قد عمل هذا النموذج بعد الوفاة ليشكل المنحوتات وقناع المومياء نقلا عنها.

لتسهيل عملية الدفن، وخاصة أن الفنان قد حاول في هذه الرسوم لوجوه الموتى أن تكون بألوانها الطبيعية وأن يدرس بها الظلال حتى يظهر الوجه مجسما فيغني عن النحت المجسم كما نرى في الوجه المرسوم على غطاء تابوت لرجل نوبي محفوظ بالمتحف البريطاني بلندن ويرجع تاريخه إلى حوالي عام ١٧٥ م. (شكل ٣٤) وفي الوقت نفسه يكون أكثر واقعية... بتسجيل الألوان والحيوية التي يحاول الفنان إظهارها في عمله.



(شكل ٣٣) تصوير حائطي وجد بحفائر تونة الجبل لثلاث مناظر مرسومة بطريقة (الافرسك) والرسم يمثل قصة أوديب الملك. (الأصل محفوظ بالمتحف المصري).

وكانت تلك الصور للوجوه الملونة ترسم على قماش يغطي بطبقة من الجبس ثم يرسم عليه بالألوان المائية كطريقة الجواش أو التمبرا، وتثبت بعد ذلك بمادة صمغية أو شمعية، وكانت في بعض الأحوال ترسم مباشرة على الخشب بعد تغطيته بطبقة من الجبس (ومنها وجدت طريقة رسم الإيقونات على الخشب كنوع من التصوير). كما يظن أن بعضها قد رسم بالألوان المخلوطة بمادة الشمع واستعمل السكين في تثبيتها على الأسطح المراد الرسم عليها بدلا من الفرشاة. وقد حدد تاريخ هذه الرسوم –المعروفة برسوم الفيوم– بالفترة التي تبدأ، بالقرن الأول الميلادي وتنتهي في حوالي القرن الخامس، حين الغي تيودور الثاني التحنيط وألغى بذلك وضع الصور على الجثث عند الفن.



(شكل ٣٤) وجه مرسوم على غطاء مومياء لرجل نوبي من العهد القبطي يرجع تاريخه إلى حوالي عام ١٧٥ ميلادية. (الأصل محفوظ بمتحف برين بألمانيا).



(شكل ٣٥) رسم على الخشب المطلي بطبقة من الجص ومرسوم عليه باللون المثبت بمادة راتنجية. وكانت مثل هذه الرسوم توضع على توابيت الموتى من العصر القبطي المتأثر بالفن الروماني

كان عمل تيودور في الواقع من الأسباب الهامة التي أوقفت تقدم التصوير للوجوه في مصر عند هذا الحد... إلا أن استمرار عمل الرسوم الحائطية مكن الفنان من تحويل طاقته الفنية إلى هذا الاتجاه.

ومن أجمل أمثلة التصوير للوجوه.. تلك المجموعة التي وجدت على المومياء في مقابر الفيوم، ويظهر فيها تجسيم االوجه بالظلال أو بداية ظهور العمق أو البعد الثالث عن طريق درجات اللون في المستويات المختلفة (شكل ٣٥- ٣٧)، وهذه المجموعة محفوظة بالمتحف المصري بالقاهرة والمتاحف العالمية.

ونعرض هنا من رسوم تلك المجموعة رسم على الخشب المطلي بطبقة من الجص المرسوم عليه باللون المثبت بمادة صمغية، (شكل ٣٥)، ويمكن أن نلاحظ في هذه الصورة الشعر الأسود المجعد لراهب متقشف. كما يظهر جليا شكل بريق العينين اللوزيتين الكحيلتين مما نراه من مميزات الوجوه الأصلية والرسم الثاني (شكل ٤٦) يمثل وجه سيدة عريقة تعمد الفنان أن يظهر في ملامح وجهها آثار الحزن العميق. كما انه حاول أن يظهر باللمسات الخفيفة سقوط الضوء على الشعر ليبرز تجسيم الرأس وإظهارها من أرضية الصورة الغامقة اللون وتصوير البعد الثالث عن طريق تأكيد درجات اللون في الصورة.



(شكل ٣٦) تصوير لوجه سيدة مرسوم على الخشب بعد طلائه بطبقة من الجص
وقد راعى الفنان فيها محاولة تصوير البعد الثالث

عن طريق تأكيد درجات اللون (الأصل محفوظ بالمتحف المصري).



(شكل ٣٧) تصوير لوجه طفل مرسوم على الخشب بعد طلائه بطبقة من الجص. ونرى في هذه اللوحة محاولة فهم لدراسة الطبيعة والتشريح والظلال (الأصل محفوظ بالمتحف المصري بالقاهرة)

أما الرسم الثالث فهو تصوير وجه طفل ويظهر فيه دراسة الفنان المصري للتشريح والظلال (شكل ٣٧).

هذه بعض الآثار التي تمثل تصوير الوجوه في مجموعة الفيوم المعروضة بالمتحف المصري.

ويوجد كذلك رسم لوحة طفل محفوظ بمتحف برلين وقد تمثل في تصويره الناحية الطبيعية (شكل ٣٨). ويمكن أن نلاحظ في هذه الرسوم دراسة اللون واللمسات القوية مما يمكن معه أن نقارن هذه الرسوم بأعمال كبار الرسامين التأثير بين في العالم في هذا العصر الحديث.

وقد اتسم تصوير الوجوه في العهد القبطي بالتقيد بالطبيعة والاتجاه التأثيري، إذ أنها كانت تمثل –أو كانت بديلة– للوجوه المنحوتة المأخوذة من نماذج مصبوبة على وجه الميت نفسه... ولذلك فلا يدهشنا أن نرى بعض الوجوه في مصر الآن إلى حد كبير تلك الوجوه المسجلة منذ القرن الرابع أو الخامس أو السادس الميلادي(٧)... إذ أنها امتداد له...

---

(٧) في تصوير الوجوه من الطبيعة يحاول الفنان التقيد بالواقعية وتمثيل شخصية صاحب الرسم وسماته الظاهرة المميزة. أما في حالة رسم المناظر الدينية فلا شك أن الفنان يحاول محاكاه الصورة

ونلاحظ كذلك أنه في العهد القبطي المسيحي في مصر قد سجلت رسوم لبعض المناظر التي تمثل حياة العائلة المقدسة، وكذلك بعض القديسين أو بعض ما ورد في الكتاب المقدس على الحوائط في الأديرة وأماكن العبادة. وكانت هذه الحوائط غالباً مصنوعة من الطين أو الطوب النيئ وتطلي بالجبس. أما حوائط المعابد المصرية القديمة وأعمدتها التي استعملت في العبادة في العهد المسيحي فقد رسمت عليها الصور مباشرة أن كان سطحها أملس، أو طليت بالجبس لتغطى النقوش القديمة لتصلح بعد ذلك لتسجيل المناظر الجديدة. وهناك مجموعة كبيرة للتصوير الحائطي من بداية العصر المسيحي محفوظة بالمتحف القبطي كجزء من حائط ملون بطريقة الافرسك وجدت في دير الأنبا أرميا بسقارة ويرجع تاريخها إلى القرن السادس الميلادي. ومن بينها لوحة نرى فيها أربعة من القديسين يمسك أثنان منهم الكتاب المقدس وينحني راهب أمام القديس أبولو للتوبة والغفران.

الذهنية التي تشبع بها نتيجة للفكر والبيئة، ولذلك فلا عجبا أن نرى الفنان الايطالي يرسم القديسين والملائكة في صورة وكأنهم من أصل روماني أو أوروبي على الأقل. كما نلاحظ في رسم الفنان المصري القديم أنه كان يمثل في رسمه الوجوه المصرية التي تحيط به وتملأ عليه حياته. وكذلك نلاحظ في صورة الفنان الأثيوبي أنه يصبغ على الشخصيات التي يمثلها بلوحته الشكل الأثيوبي، ونرى هذه الظاهرة واضحة في مجموعة الصور الأثيوبية التي عرضت بالمتحف القبطي بمصر القديمة، ومجموعة الدكتور مراد كامل الخاصة.

ونرى أبولو يرفع يديه في صلاة من أجله ليتقبل الله توبته (شكل ٣٩).



(شكل ٣٨) رسم مصور على القماش لوجه طفلة صغيرة. وبعد هذا الرسم بداية لتصوير الوجوه على القماش كتصوير تأثيري. (الأصل محفوظ بمتحف برلين).



(شكل ٣٩) منظر لتصوير حائطي مرسوم بالألوان المائية على طريقة (الافرسك المصري) لأربعة من القديسين يمسك اثنين منهم الكتاب بينما ينحني راهب أمام القديس أبولو رمزا للتوبة والغفران ويرجع تاريخ هذه اللوحة إلى القرن السادس الميلادي (الأصل محفوظ بالمتحف القبطي).

وهناك رسم حائطي آخر على الجص بالمتحف القبطي يرجع تاريخه إلى القرن العاشر، وقد وجد في دير "أم البريجات" بالفيوم (شكل

٤٠). ويمثل الرسم "آدم وحواء" قبل الخطيئة... وبعدها. فعلى اليمين يشاهدان الله قبل أن يأكلا من ثمرة شجرة معرفة الخير والشر التي في أيديهما... وعلى اليسار نراهما وهما يطردان من الجنة وقد عمدا إلى ستر جسديهما بأوراق التين. ويلاحظ أن آدم يبدي إشارة بيده اليمنى.. كأنما يلقى باللوم على حواء لأنها كانت السبب في هذا الشقاء... ونلاحظ كذلك أن آدم وحواء قد رسما في المنظر الأول وهما في الجنة بدون أعضاء جنسية وذلك لتمثيل الاتصال الروحي... أو منتهى سمو الروح عن الماديات وهما في الجنة... وهذا يفسر لنا حكمة ذلك التمثال الموجود لأخناتون في المتحف المصري الذي دار حوله كثير من الأقاويل،حيث تعمد الفنان المصري أن يظهره عارياً وبدون أعضاء جنسية حتى يؤكد وصوله –كرسول للسلام– إلى أقصى المراتب من السمو الروحي(٨).

(٨) جمعني حديث على آثار أخناتون بمعبد الكرنك مع بعض الزوار من أعضاء جمعية "الروزي كروشن" التي تؤمن بأن أخناتون كان من المصلحين الذين وصلوا إلى درجة كبيرة من الإيمان ظهرت في مبادئه وتعاليمه. وقادنا الحديث إلى أن ذلك التمثال العاري لأخناتون يخفي وراءه فكرة رمزية هي الوصول إلى أقصى درجات السمو الروحي... وليس من الغريب لذلك أن نرى هذه الرمزية في صورة آدم بعد ذلك.



(شكل ٤٠) تصوير حائطي وجد بدير (أم البريجات) بالفيوم ويمثل قصة آدم وحواء.

وهناك كثير من الشرقيات[٩] المسجل عليها رسوم دينية وأهمها شرقية بنيت من الطين وجدت في بلدة باويط شمال أسيوط مرسوماً

---

(٩) الشرقية هي محراب يوضع عادة في الناحية الشرقية من الكنيسة ويزين في العصر القبطي برسوم القديسين.

عليها بالألوان الافرسك بعد طلائها بطبقة رقيقة من الجص الأبيض. ونرى أن الرسم فيها منقسم إلى نهرين أو جزئين، جزء أعلا وجزء أسفل كالطريقة المصرية في تحديد التكوين على المسطحات (شكل ٤٠). ونرى في النصف الأعلى منها صورة تمثل السيد المسيح وهو يحمل بيسراه السفر المختوم بسبعة أختام... سفر الرؤيا. ومكتوب عليها بالقبطية "قدوس قدوس قدوس" ويومئ السيد المسيح بإشارة البركة بيده اليمنى، بينما يحيط بعرشه الأربع حيوانات غير المجسدة: الأول على شكل الأسد، والثاني على شكل العجل، والثالث على شكل النسر، والرابع على شكل الإنسان. وهذه ترمز إلى البشريين الأربعة، مرقص ولوقا ويوحنا ومتى، وعلى يمين السيد المسيح وعلى يساره الملائكة ميخائيل وغبريال.

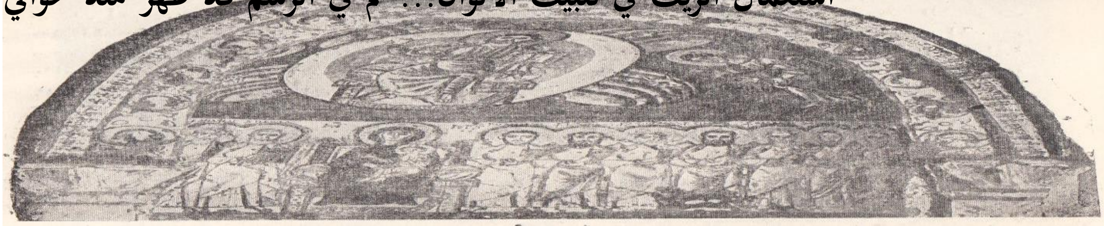
وفي الجزء الأسفل من هذه الشرقية نرى صورة السيدة العذراء تحمل السيد المسيح وهو طفل، وتجلس على كرسي وسط الأثنى عشر رسولا، ثم اثنين من القديسين كرست بإسمهما الكنيسة. ويرجع تاريخ هذه الرسوم إلى حوالي القرن الخامس الميلادي.

وقد ظهر في العهد القبطي كذلك رسم على القماش استعملت فيه ألوان الصبغة. والصباغة –كما نعلم– قد عرفت في مصر منذ أقدم العصور. وقد وجدت برديتان مكتوبتان باللغة اليونانية من القرن

الثالث أو الرابع بعد الميلاد، فيها وصف دقيق لعملية الصباغة وطبيعة الأصباغ المستعملة إذ ذاك، وأحدى هاتين البرديتين محفوظة في متحف ليدن... أما الأخرى فمحفوظة في متحف استكهولم.

ونرى بالمتحف القبطي قطعة تحت رقم ٢٢٧٣ بها رسوم لأشكال نباتية وآدمية (اللون الرمادي للآدمية والبني للنباتية) ويظهر فيها استعمال الصبغة على القماش ويظن أنها من حوالي القرن السادس الميلادي.

ويمكن أن نظن أن طبيعة الرسم بالأصباغ على القماش أدت إلى الرسم المباشر باللون على الأقمشة بدون تحضيرها بطبقة من الجبس على سطحها ومحاولة تثبيت اللون على القماش مباشرة... كما نرى في قطعة من القماش محفوظة في المتحف القبطي تحت رقم ٨٤٥٢. ويمكن من فحص هذه اللوحة أن نتبين أنها قد رسم عليها بالأوان المائية التي ثبتت بمادة الزيت. أما الرسم نفسه فيمثل الملاك ميخائيل وقد أمسك بيمناه عصا طويلة. ونلاحظ أن الوجه قد رسم باللون الأبيض، أما تقاطيع الوجه والشعر فقد رسمت باللون الأسود، كما رسمت حوله هالة من اللون الأصفر. وقد حدد تاريخ هذه اللوحة بالقرن الثالث عشر الميلادي أو يجوز قبل ذلك العهد، إذ أن استعمال الزيت في تثبيت الألوان... ثم في الرسم قد ظهر منذ حوالي



القرن السادس الميلادي، إلا انه كان في حدود ضيقة. غير طانه قد أدى في النهاية إلى ظهور الرسوم الزيتية التي زاد استعمالها في الرسوم الدينية في العهد القبطي لعمل الأيقونات(١٠) وصور القديسين على الحوائط بالكنائس...

(شكل ٤١) شرقية رسم عليها في الجزء الأعلى السيد المسيح وهو يحمل في يساره السفر المختوم بسبعة أختام، ويشير بيده اليمنى بإشارة البركة... ويحيط بعرش السيد المسيح الأربعة حيوانات الغير متجسدة. وفي الجزء الأسفل من هذه الشرقية نرى السيدة العذراء تحمل السيد المسيح وهو طفل ومن حولها الأثنى عشر رسولا (الأصل محفوظ بالمتحف القبطي).

ويجدر بنا قبل الانتهاء من هذا الفصل في الفن القبطي أن نذكر مدرسة الإسكندرية وهي المدرسة الفنية التي نشأت في بداية هذا العهد، ما دمنا نعتبر أن العهد القبطي يبدأ بانتهاء حكم الملوك المصريين وبداية الحكم الإغريقي.

(١٠) الإيقونات هي لوح تعمل من الخشب عادة وتجهز واجهتها بالجبس أو القماش الذي يلصق على السطح ليصلح لرسم قديس أو قديسة باللون.

فبعد أن أنشأ الإسكندر هذه المدينة، اهتم بها خليفته "بطليموس الأول" الذي نظمها وجعل منها مهبط كل المعارف والفنون حتى تكون أجمل مدينة في العالم.

وكان بطليموس يميل إلى تشجيع الإتقان في الصناعة والأعمال الفنية الدقيقة ومع ذلك فقد حكى عنه أنه قدم مبلغ ٦٠ تالنتا للصور الإغريقي "نيسياس" (Nicias) وذلك ثمناً لصورة "نيكيا" (Nikia) إله النصر، إلا أن الفنان لم يقبل بيعها بهذا الثمن. وقد أمر بعمل هذه الصورة لنفسه في بدلة صيد بثمن أقل، وقد رسمها له "أنتفليس" (Antiehiles) وهو فنان مصري المنبت وكان من رجال بلاط مقدونيا، وعاش في عهد كل من "فيليب" و "الإسكندر الأكبر". ومن المعروف عنه أنه كان منافساً للرسام "ابل" (Apelle) كما أنه كان ماهراً في رسم الصور الساخرة أو الهزلية.

ومدرسة الإسكندرية الفنية كانت مركزاً للأعمال الفنية من تصوير ونحت، وهنا نجد أقدم إنتاج للرخام الأتيكي سواء عمله الفنانين الإغريق في أثينا أم في الإسكندرية. ونجد في عهد مبكر أن النحاتين المحليين في مصر قد أوجدوا طرازهم الإغريقي الخاص حتى يتمشوا مع اتجاه الحكام الجديد، وبذلك استطاعوا أن يوردوا للإغريق

القاطنين في الإسكندرية أو في القرى التي يسكنها الإغريق في أنحاء مصر المختلفة ما يحتاجون إليه من فنون.

وقد تفوقت مدرسة الإسكندرية بوجه خاص في أعمال النحت سواء في النحت البارز أو التماثيل المجسمة، ونجد في تلك الأثناء أن الفنانين المصريين الوطنيين قد استمروا في إنتاج فنونهم المختلفة لمعابدهم ومقابرهم على الطريقة المصرية القديمة ولو أنهم تأثروا بلا شك من الاتجاه الإغريقي وقد هر في بعض الحالات اختلاط بين الطرازين معاً.

وفي هذه الفترة نجد أن بعض فناني بلدة "أثينا" قد هاجروا وجاء معظمهم إلى "الإسكندرية" واستوطنوا فيها وزاولوا أعمالهم الفنية فأنتجوا إنتاجاً من الطراز الإغريقي الخالص الذي بدأ ينتشر في مصر ويتأثر به من يحتك بهم من الفنانين المصريين.

ولذلك كان تأثيرهم الكبير على مدرسة الإسكندرية الفنية، مما أكسبها قوتها وتخصصها في صناعة القطع الفنية الدقيقة الصغيرة، كما يظن أنها هي التي اخترعت "الفسيفساء" و "الكاميو" وهي نقش الأحجار الكريمة أو الشبه كريمة بنقش بارز. ومن المدهش حقاً، أنه على الرغم من أن بعض الكتاب يذكرون أن المثالية في الفن الإسكندري لم يكن لها نصيب، فإن المدينة كانت تحتوي على تمثال

الإله "سيرابيس" الذي ينطق عن مثالية في الفن غاية في القوة والجمال ويظن أنه كان من عمل "بارياكسيس" (paryaxis) الذي تتلمذ على يد الفنان المعروف "اسكوباس" (Scopas).

وقد صنع أيام بطليموس الأول ولون باللون الأزرق كما رصعت العينان بجوهرتين لتلمع في المعبد المظلم وقد وصف بعضهم وجه التمثال بأنه لطيف وعليه جلال ورهبة كما كان ينبغي أن يكون عليه إله العالم الآخر. وكان يرتدي على رأسه مكيال قمح رمز لمصر ولخيرها لأنها كانت تعد مخزن الغلال العظيم.

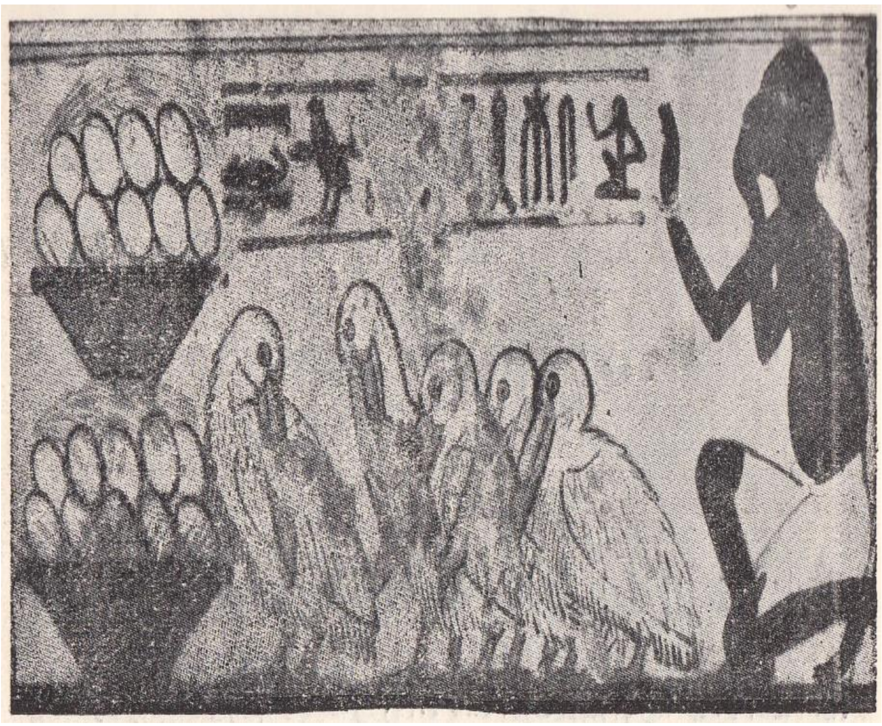
أما الفن في المعابد المصرية في ذلك العهد فلا شك أنه قد تأثر بالفن الإغريقي ولو أنه كان مقيداً بالأصول المرعية في الفن المصري القديم، ولم يخرج عنها ويميل إلى اتجاه جديد إلا في بداية عهد انتشار المسيحية في العهد القبطي في مصر.

التصوير الهزلي

لم يخل الفن المصري في مراحلة المختلفة من الروح الهزلية المرحة، وذلك لأن المصري بطبيعته مرح محب للسرور... فلقد أحب المصريون الحياة وتعلقوا بها، كما أن دينهم ومعتقداتهم جعلتهم يشعرون بأنهم سينتصرون على ذلك التغير الذي ينتج عن الموت في ذلك العالم المجهول الذي يستقبلهم... وفي بعض أشعارهم أظهروا روح التشكك ودعوا إلى المرح والسرور في هذه الحياة الدنيا"لأننا لا ندري إلى أين ذهب أجدادنا الأولون"... ولذلك كان في حبهم للمرح والسرور، وحبهم للنكتة وسرعة البديهة ما دعاهم إلى الاتجاه في بعض الأحيان إلى التصوير الهزلي الذي نرى منه بعض الأمثلة التي ظهرت في العهد المصري القديم والعهد القبطي.

ويرى البعض في المفارقات الموجودة في الرسوم، أسلوبا ساخراً يرمز إلى أبراز حقائق يريد الفنان الإفصاح عنها عن طريق فنه. فذلك المنظر الذي نراه في مقابر طيبة مثلا... ويرجع إلى أوائل الأسرة الثامنة عشرة، نرى فيه فتاتين، في منظر للحصاد، وقد اشتبكتا في عراك وأخذت كل منهما تشد شعر الأخرى أثناء العمل في جمع فضلات الحصاد. ويمكن أن نرى في هذا المنظر منافسة بين الفتاتين لخطف

بعض تلك الفضلات مما يحدث دائماً في الحياة العادية... ولكن قد يعني ذلك أيضاً الإشارة إلى الفقر والحرمان اللذين كان يعاني منهما الشعب في ذلك الحين.



(شكل ٤٢) تصوير حائط لمنظر من الرسم الفكاهي للمدعو "بتاح موسى" رئيس القناصين وهو يضع يده على فمه ليخفي ضحكته، ومن أمامه صف من البجع وإنائين بهما عدد كبير من البيض

وهناك منظر آخر للمدعو " بتاح موسى"، وهو رجل مسن يعمل كرئيس للقناصين (شكل ٤٢).

ويمكن أن نرى التصوير الحائطي لشكل ذلك الرجل الأصلع ذي البطن المملوءة المكورة، وهو يجلس بجوار بيض البجع السمين ومن حوله البجع، وقد وضع يده فوق فمه، في شكل هزلي يقصد به الغمز الفكاهي من وراء الرسم، وينم عن الروح المرحة للفنان...

وقد استعمل الفنان المصري بعض الحيوانات كالقرد والفأر والكلب والأسد للدلالة على طبائع معينة في رسومه الهزلية كما حدث في تصوير قصة كليلة ودمنة...

ومن أجل الرسوم التي وجدت في مصر من عهد الأمبراطورية رسم على (أوستراكا) حيث نرى شكل شاب صغير يمثل المذنب، وقد وقف بين قرد وفأر (شكل ٤٣) فالقرد هنا يرفع عصاه كرجل من رجال الأمن ليوقع به العقاب. أما الفأر الذي يتكئ على عصاه... فيمثل القاضي كرجل كبير قد حنى ظهره بعد هذا السن الكبير...

وقد وجد كذلك كثير من الصور التي تعالج بعض الموضوعات السياسية بروح الدعابة الخفية، إذ يصور الفنان بريشته تصويرا معبرا عن الأحداث وعن النقد الذي يريد أن يوجهه لأهله في أسلوب لاذع لا يمكن أن يرويه بفمه. ففي المتحف البريطاني بردية سجل عليها الفنان المصري رسما لأسد يلعب الشطرنج مع غزال (شكل ٤٤)، وهنا يمكن أن نظن أن الفنان قد قصد بصورة الأسد أن يرمز للملك

نفسه، إذ أن الأسد هو أقوى الحيوانات، وكان يرمز للملك عادة بالأسد القوي أو الثور القوي قبل ذلك. وهذا الرمز قد أتى من أن المصري قد أعتقد أن الثور هو أقوى الحيوانات منذ عهد بداية الأسرات. كما أنه كان يرسم أو يشكل على كرسي العرش وأرجله المصنوعة على هيئة أرجل الثور. إلا أنه عندما آمن بقوة الأسد أراد أن يتشبه به فصنع أرجل كرسي العرش على هيئة أرجل الأسد، كما شبه الفرعون نفسه بالأسد الهصور... ومازلنا إلى وقتنا هذا نرى هذا التشبيه مستعملا في كثير من البلاد، إذ أن بريطانيا تفتخر بأنها ترمز إلى نفسها بالأسد وتسميه السد البريطاني، كما أن العرش البريطاني تحيطه من الجانبين هيئة السبع كما كان متبعاً في مصر منذ أقدم العصور. وكذلك في أفريقيا نرى أن إمبراطور أثيوبيا يتخذ نفس الشعارات، ولا يسير إلا وفي معيته أسد أليف. كما كان يفعل الملوك المصريون، وخاصة في عهد الدولة الحديثة. ومن هذا نرى أنه ليس بالمستبعد أن يكون المصور قد قصد الملك من رسم الأسد هنا، وأن رسم الغزالة قد قصدت به أحدى بنات قصره، مشيرا بذلك إلى ما يحدث داخل القصر من إنهماك الحاكم في الملذات الدنيوية.



(شكل ٤٣) رسم هزلي على شقف (استراكا) من الدولة الحديثة ويمثل رجل مذنب بين القاضي الواقف أمامه على شكل فأر عجوز يقبض بيده على عصاته... ثم رجل الأمن وهو على هيئة القط ويرفع عصاه إلى أعلا ليضرب المذنب. ونلاحظ أن العصي مقوسة وهو شكل مشهور للعصي المستعملة في الصعيد وبلاد النوبة وذلك ليسهل بها ضرب الزواحف.

ومن أهم البرديات التي تمثل الرسوم الساخرة رسم محفوظ على بردية بمتحف تورينو بإيطاليا (شكل ٤٥)، وهو يمثل معركة حربية نظن أن الرسام قصد أن يظهر فيها تحالف الغزاة، وقد رمز إليهم الرسام بالفيران والكلاب، بالرغم من أنه لا يمكت أن يكون بينهم ألفة، ضد الشعب الآمن الوديع الذي رمز إليه بالقطط وقد تحصنوا في ديارهم وصمدوا للهجوم الغادر من أعدائهم.

وهناك رسم آخر على بردية بالمتحف البريطاني (شكل ٤٦)، يمثل فيه الثعلب أو الذئب على شكل راع للغنم يعزف على ناي ذي شعبتين، وأمامه قطيع من الغزلان يتقدمه زميله الحارس الآخر، ثم راع آخر على شكل قط يرعى الإوز. وهذا الرسم يذكرنا بالرسم السابق شرحه لصائد الطيور "بتاح موسى" وأمامه بضع بجعات وبيضها وهو يكمم فمه بيده... كما يذكرنا كذلك بالمثل البلدي (حاميها حراميها).

ومن هذا نربتفنن المصري في أي يرمز إلى عظمائه أو الشخصيات التي يريد أن يمثلها في رسومه الساخرة برؤوس حيوانات جميلة أو قبيحة حسب أخلاقهم وطباعهم ونفسيتهم وغرائزهم ومكانتهم وانطباعتهم في نفسه.

ومن الصور الهزلية التي نراها تسخر من الملك "أخناتون" الذي اشتهر بثورته الدينية للتوحيد ضد كهنة الإله "آمون"، رسم محفو بالمتحف المصري، وقد وجد في قبر الملك رمسيس الخامس، ويرجع عهده إلى عام ١١٠٠ ق.م. أي أكثر من ثلاثة آلاف عام، وهو يمثل نفس الإنسان وقد أدانه الإله "أوزوريس" وحكم عليه بالعودة إلى الأرض ممسوخا في صورة خنزير ومعه قردان لكل منهما رأس كلب. كما أنهم صوروا الإله "ست" في شكل وحش وسموه الملعون، لأنه قتل أخاه "أوزيريس" وألقى بجثته في النيل. كما أنه هو الإله الذي عبده

"الهكسوس" وقد مقتهم المصريين لأنهم تعدوا على ديارهم وعى ديانتهم. وللأسف... لا توجد عندنا أمثلة كثيرة من هذا النوع من التصوير الساخر الذي لا نشك أن المصريين مارسوه إرضاء لنزعتهم إلى الهزل في تمثيل الحوادث والأشخاص على وجه فيه طرافة تثير الضحك وتبعث السرور في النفوس...



(شكل ٤٤) رسم على بردية تمثل لعب الشطرنج بين الأسد والغزال (الأصل محفوظ بالمتحف البريطاني)

أي أكثر من ثلاثة آلاف عام، وهو يمثل نفس الإنسان وقد أدانه الإله "أوزوريس" وحكم عليه بالعودة إلى الأرض ممسوخا في صورة خنزير ومعه قردان لكل منهما رأس كلب. كما أنهم صوروا الإله "ست" في شكل وحش وسموه الملعون، لأنه قتل أخاه "أوزيريس" وألقى بجثته في النيل. كما أنه هو الإله الذي عبده "الهكسوس" وقد مقتهم المصريين لأنهم تعدوا على ديارهم وعلى ديانتهم. وللأسف... لا توجد عندنا أمثلة كثيرة من هذا النوع من التصوير الساخر الذي لا نشك أن المصريين مارسوه إرضاء لنزعتهم إلى الهزل في تمثيل الحوادث والأشخاص على وجه فيه طرافة تثير الضحك وتبعث السرور في النفوس...

وقد انتشر التصوير الهزلي كذلك عند اليونان في زمن "أرسطو" و "ارستوفانيس" وقد ذكر كلاهما أن مصورا يونانيا يدعي "بوزدن" كان يصور بعض الشخصيات المشهورة من رجال عصره على هيئة تدعو إلى الضحك، وبالرغم من أنه عوقب على ذلك مرارا... إلا أنه لم يرتدع... وظل يمارس هوايته إلى آخر أيام حياته...

وقد ذكر كذلك "بليفوس" المؤرخ أن أحد مشاهير المثالين اليونانيين ويدعى " بوبالوس" قد صنع مع زميل له تمثالا للشاعر "ايبوناكس" الذي كان دميم الخلقة، وجاء التمثال أكثر قبحا ومدعاة

لسخرية الناظرين إليه. ولما اغتاظ شاعر اليونان منهما أراد أن ينتقم لنفسه فهجاهما بقصيدة من الشعر اللاذع المثير للضحك والسخرية، فلم يتحملا الهزيمة وقوة الصدمة وفضلا الانتحار.

وقد استمر تمثيل الصور الهزلية في مصر الهزلية في مصر في العهد القطب، ونرى منها مثلا جميلا في المتحف القبطي وجد في "باويط" شمال أسيوط ويرجع تاريخه إلى حوالي القرن الخامس الميلادي. وهذا الأثر عبارة عن لوحة من الطين مرسومة بالألوان المائية (الافرسك) وهي جزء من حائط عليه صورة تهكمية تمثل وفد الفيران لدي القط العجوز، وقد رفع أحدهم علما أبيض رمزا للتسليم. وهنا نظن أن القط هو الملك "أو الحاكم الظالم" أما الفيران فهم الرعية الضعيفة المغلوبة على أمرها (شكل ٤٧).

ويظهر أن هذا الملك أو الحاكم بعد أن شاب واضناه المرض، بقى وحيدا فحضر وفد الفيران وقد حمل أولهم في أحدى يديه قنينة... وفى الاخرى قمعا رمزا للدواء أو النبيذ، أي أن هذا الوفد قد حضر لعلاج الحاكم وشفائه تحت علم الهدنة الأبيض الذي يحمله الفأر الثاني. أما الفأر الثالث فقد حمل في يده لفافة يظهر أنها وثيقة على ورق من البردي سجلت فيها هذه الهدنة، كما أنه يحمل في اليد الأخرى عصاة يتوكأ عليها (لأنه أكبرهم سنا).



(شكل ٤٥) رسم ساخر على بردية يمثل تحالف الغزاة وهجهومهم



على حضن القطط (الأصل محفوظ بمتحف تورينو). (شكل ٤٦) الذئب يرعى
الغزال في رسم ساخر (الأصل بمتحف لندن).

كما أننا يمكن أن نظن أن النبيذ الذي أحضره وفد الفيران قد قصد به معنى يشابه ما جاء في قصة الخليقة المعروفة في الديانة المصرية القديمة بقصة هلاك البشر، إذ حدثت ثورة أثناء حكم الإله رع عندما بسط سلطانة على الآلهة والبشر. وذلك بعد أن تقدم به السن ولحقته الشيخوخة، فأصبحت عظامه من الفضة، وأعضاؤه من الذهب، وشعره من اللازورد. وقد شعر "رع" أن الناس أرادوا به السوء فقال لأحد أتباعه أن ينادي له عينه والآلهة الأخرى "شو" و "تفنوت" و "جب" و "نوت" وكذلك كل الآباء الذين كانوا معه عندما كان في الماء، ثم الإله "نون". وعندما مثلت الآلهة بين يدي "رع" شكي لهم من بني الإنسان الذين قد خلقهم من عينه وهم يأتمرون ضده... وقال "رع" إنه لا يريد قتل بني الإنسان قبل أن يسمع رأى الآلهة فيهم... وهنا تحدث الإله "نون" فقال: أي ابني "رع" إن الإله الذي أصبح أعظم من أبيه وخالقه... لتبعث وأنت جالسا على عرشك فإن الخوف منك يعظم، خاصة إذا ما صوبت عينك نحو المتآمرين عليك.

وعندما أراد "رع" أن ينتقم لنسفه وصوب عينه نحو المتآمرين، هربوا إلى الصحراء وقلوبهم تخشى عاقبة ما بدر منهم. وهنا نصح الآلهة أن يرسل "رع" بعينه للمتآمرين لتبطش بهم، فأرسل عينه التي

نزلت إلى الأرض على شكل الآلهة "حتحور"، ولم تعد بعد أن قتلت البشر في الصحراء وانتقمت.



(شكل ٤٧) تصوير حائطي من الآثار التي وجدت بباويط مرسوم عليه بالافرسك. ويمثل منظر هزلي لوفد الفيران أمام الحاكم الممثل كقط عجوز أضناه المرض، وقد حضر وفد الفيران إليه يطلبون الهدنة بعد أن رفعوا علمهما وأمسك أحدهم ببردية فيها نص المعاهدة. كما قبض آخر على قنينة بها الدواء أو النبيذ (الأصل محفوظ بالمتحف القبطي)

ولكن "رع" خشى أن تبطش "حتحور" بالبشر وتبيدهم في اليوم التالي، فأمر بتحضير الخمر من الشعير وصبغة باللون الأحمر ليمثل دم البشر... ووضعوه في سبعة آلاف إناء... وعندما كان الصباح الذي ستقتل فيه الآلهة حتحور البشر أجمعين، أمر "رع" بصب الخمر في الحقول لتغمر الأرض. ولما خرجت الآلهة "حتحور" في الصباح ووجدت المكان مغمور بالخمر شربت منه حتى ثملت وعادت ولم تفتك ببني البشر.

ويجوز أن نرى في نص هذه القصة ما يشابه فكرة ذلك التصوير الحائطي الذي وجد في باويط من العصر القبطي لوفد الفيران، إذأنهم أرادوا إنقاذ شعبهم من نقمة القط وفتكه بهم، فقدموا له ذلك الدواء أو النبيذ –كخمر في لون الدماء– ليحموا أنفسهم من شروره...

وهناك بردية أخرى في "تورين" بإيطاليا وبها رسم يمثل سبع البحر فوق شجرة جميز يصعد إليها الطائر "حورس" بسلم. ومن المعروف أن "حورس" قد انتصر على إله الشر "ست" الممثل بسبع البحر (شكل ٤٨).

ويمكن أن نرى في هذه الرسوم روح الدعابة والنقد الساخر على لسان الحيوانات أو أشكالها، كما نرى في كتاب كليلة ودمنة الذي

أطلق النقد على لسان الحيوانات في قصصه الصغيرة الهادفة... كما سبق أن ذكرنا.

ومن هنا يتبين للفاحص العادي أن قصة كليلة ودمنة وفكرة معالجتها لشئون الحياة والحكم، والنقد على السنة الحيوان والطير، لم تكن أول ابتداع بل سبقها بألوف السنين التعبير المصري القديم بالرسم الساحر في القصص المثير للرغبة في الإطلاع والتشويق إلى القراءة والمعرفة....



(شكل ٤٨) رسم من بردية بمتحف تورين يمثل الإله "حورس" يصعد بسلم إلى شجرة جميز عليها سبع البحر.

تصوير الأمراض والعاهات...

نرى في الرسوم المصرية كثير من المناظر التي تعمد فيها الفنان إظهار العيوب الجسمانية أو الأمراض والعاهات. وهذا النوع من الرسوم لا يمكن أن نعتبره من الرسوم الهزلية لأن الفنان لم يرم من إظهار هذه العيوب إلى أن يهزل أو يبعث السرور إلى النفوس أو تمثيل حوادث معينة بأن يرمز إليها بأشكال الحيوانات –كما سبق أن رأينا في الرسوم الهزلية في مصر القديمة وفي العهد القبطي– بل أن الرسام قد قصد هنا أ"ن يظهر ويسجل بعض العيوب الجسمانية أو الأمراض والعاهات التي انتابت أصحاب هذه الرسوم، هادفا برسمها إلى التسجيل أو إبراز الطبيعة وخاصة في عهد "أخناتون" الذي سمح بأن يرسم هو نفسه وتظهر في رسومه كافة الأمراض التي انتابته مثل الاستسقاء ومرض ضمور العضلات وغيرها...

ولم يكن "أخناتون" أول ملك يسمح للفنان بتصوير عيوبه وأمراضه الجسمانية، بل إن أباه "أمنوفيس الثالث" قد سجلت له بعض الرسوم تمثله في شيخوخته بعد أن انتابه بعض الأمراض وظهرت على تقاطيعه دلائل الوهن، مما يجعلنا نميل إلى مساندة الرأي القاتل

بأن "أخناتون" قد تأثر إلى حد كبير بتعاليم أبيه واتجاهاته وأسلوب التربية الذي قصد أن ينشئة عليه منذ نعومة أظافره.

وهناك أمثلة من الرسوم لبعض رجال الدولة، وقد سجلت فيها الأمراض والعيوب الجسمانية والإرهاق والأحوال النفسانية كما نرى في رسم لأحد رعاة البقر (شكل ٤٩) حيث يبدو هزيل الجسم خائر القوى... بينما يبدو البقر الذي يرعاه قويا ممتلئ الجسم.وقد يدلنا هذا على ضعف الرجل لاعتلال جسمه وأصابته بمرض يرجح الدكتور نجيب رياض مدير المتحف الصحي أنه مرض من أمراض الطفيليات التي تصيب الفلاحين كالانكلستوما أو الاسكارس أو البلهارسيا التي ثبت وجودها في مصر منذ تلك الأزمان البعيدة.



(شكل ٤٩) رسم يبين أحد رعاة البقر ونلاحظ أنه هزيل من الضعف في حين أنه يجر خلفه ثلاث بقرات سمان.

أما صورة ملكة بلاد بونت المرسومة على الدير البحري فنرى أنها مصابة بالسمنة في الأكتاف والفخد والأذرع والساق. وقد اختلفت الآراء في تشخيص مرضها إلا أن ما يهمنا من أمر تصويرها هو إثبات حالتها المرضية في الرسم تمثيلا للطبيعة.

ونرى كذلك في رسم آخر راعيا يجلس وقد غلبه النعاس، إلا أن جلسته لا تبدو طبيعية مما يدل على وجود حالة مرضية أو على أنه غير طبيعي بصفة عامة كما نرى في (شكل ٥٠).

وهناك بعض الرسوم التي يظهر فيها الداء بجلاء كرسم رجل يسير مع زوجته التي تمسك بيدها كتفه لتساعده على السير بينما يتكئ الرجل على عصاته (شكل ٥١). ويظهر في الرسم بوضوح أن الرجل يرفع رجله بشكل غير طبيعي مما يظهره في حالته وهو مريض بشلل الأطفال.

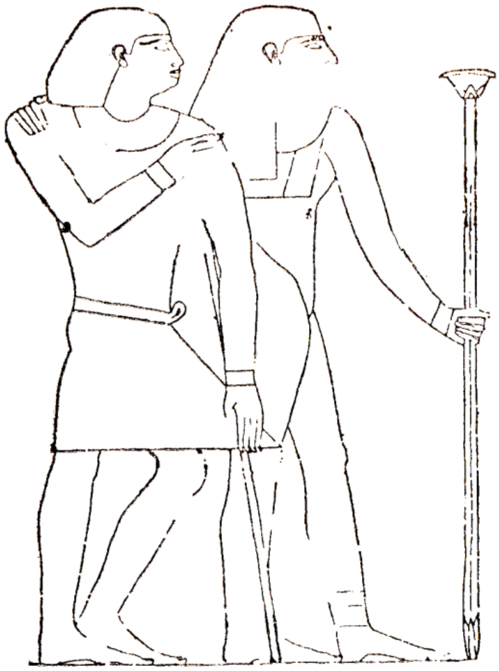
ومن هذا النوع من التصوير الطبيعي الذي يسجل فيه الفنان المصري بعض العاهات والعيوب الجسمانية، صورة لرجل رسمت يده في وضع غير طبيعي، حيث يبدو وكأن بكتفه أعوجاجا (شكل ٥٢). كما أن الفنان قصد أن يركز اهتمامه على هذا العيب فوضع ذراع هذا الكتف المعوجة في وسط تكوين مجموعة الجسم ليزيدها تأكيداً ويوضح علة صاحبها التي ين الأطباء أنها لين في العظام.

كما قد ظهر تسجيل العيوب الجسمانية في رسم إحدى النساء في شكل امرأة حدباء (شكل ٥٣) يظن أنها مصابة بمرض سل العظام.

ونلاحظ أن هذه الرسوم، ولو أنها خرجت عن الأسلوب المصري الذي دأب على تصوير الإنسان في كامل صحته وقوته وهيئته المثالية، حتى تكون عودة الروح إلى جسد قوي مثالي سليم، حسب الاعتقاد الذي كان سائدا، والذي يظن أن الفنان المصري القديم قد تمسك به في أعماله... إلا أننا نرى هنا في هذه الأمثلة، وفي تسجيلها للنواحي الطبيعية وتسجيل شكل الإنسان في الحياة الأولى ما يدفعنا إلى القول بأن الفنان المصري القديم لم يجد غضاضة في بعض الأحوال من أن



(شكل ٥٠) رسم يبين أحد الرعاة يغلبه النعاس وهو جالس على مقعد من الحجر وفي يده عصاة.



(شكل ٥١) رسم لرجل مريض بداء في رجله وقد أمسكت زوجته بكتفه لتساعده على السير.

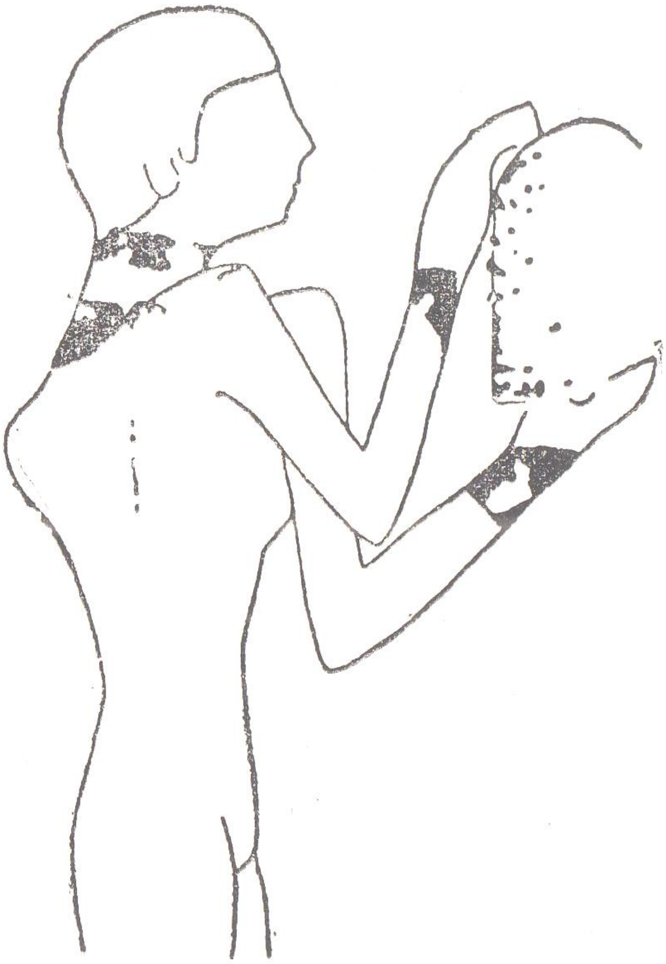
يضمن رسومه تسجيلا للطبيعة كما هي... بعيوبها وبعض أشكالها الشاذة، وخاصة إذا رجعنا إلى أشكال الأقزام منذ الدولة القديمة، إذ كان للأقزام شأن كبير في الدولة ولدي الحكام، كما نرى في قصة الملك "بيبي" وهو صغير عندما أرسل بعثة إلى الجنوب في طلب بعض الأقزام لتسليته، إذ كان



(شكل ٥٢) رسم رجل بكتفه علة، وقد سجلها الفنان وأكدها في رسمه.

الملك يقرب إليه من حاشيته أحد الأقزام كمضحك للملك ومسل له... ثم أن الأقزام كان لهم شأن كبير بحكم قربهم من الملك، وحبه لهم، وقدرتهم على إقناعه بوجهات نظرهم. كما كان كثيرا ما يسند إليهم هـ=خزانة الدولة لأنهم لا يستطيعون الهروب ولا التخفي لشذوذ أشكالهم، مما يسهل القبض عليهم إذا ما حاولوا اختلاس أموال الحكومة والهروب بها، فضلا عن عجزهم عن الحركة السريعة أثناء محاولة الهروب... وأن هذه البساطة في التعبير الصريح عن العاهات والعلل، تذكرنا دائما ببساطة رسم العراة من الأطفال، إذا

أريد تسجيل الطبيعة ببساطتها وسذاجتها في شكل واقعي. كما أن الفنان المصري لم يجد حرجا في تصوير بعض العمال أثناء قيامهم بالأعمال المختلفة كالصيد أو الملاحة أو الفلاحة، كما صور الخدم والراقصات والموسيقيات وهن عاريات أو شبه عاريات في ملابس شفافة تمثيلا للحياة الحقيقية الواقعية، طبقاً لما اعتاد الناس أن يروهم عليه... ويمكن أن نرى في كل هذا بساطة في التعبير وتصوير تناسق نسب الأجسام الطبيعية وحلاوتها. كما أن الفنان المصري كذلك لم يجد حرجا في إظهار صور السيدات في ثياب شفافة أو ملتصقة بأجسادهن، بحيث تظهر تقاسيم الجسم وتبرز مفاتنه ولا تحجب تفاصيل الأعضاء المختلفة. وقد يكون ذلك راجع إلى مراعاة الفنان المصري في تسجيله للطبيعة وتقيده بها، تمسكا منه بمراعاة القواعد والاعتقادات الدينية التي أثرت في كثير من الأحوال على الفنون والحياة العامة في تاريخ مصر القديم.



(شكل ٥٣) امرأة حدباء سجل الرسام علتها في تصويره.

الخاتمة

هذه لمحة سريعة عن فن التصوير عبر العصور المصرية القديمة، من العهد المصري حتى العصر القبطي، حسب إمكانياتها ومثالياتها... حتى اليوم.

وقد رأينا خلالها كيف كان الفنان المصري–بأعماله التي ذكرنا أمثلة منها– يعد المنبع الأول للفنون في العالم. وإن فن التصوير وتطوراته التي طرأت عليه طوال القرون التي مرت بها الحضارة تنبثق من الفن المصري القديم.... وحتى أدوات الرسم والتصوير كالفرشاة والألوان المختلفة ومواد تثبيتها... والمواد التي اتخذت للرسم عليها من ورق أو قماش أو جلد أو حجر أو بياض... هي هي نفس المواد التي استخدمها الفنان المصري القديم... إن الصلة لم تنقطع بين الفنان القديم وفنان العصر الحديث....

ويقف اليوم الفنان المصري العربي ومعه ذلك التراث الخالد ليحقق لبلاده وللشرق، بل وللعالم كله، صورة واضحة لنهضتنا الحديثة التي حددت له معالم طريق جديد فيه الحرية.... وفيه الاشتراكية.... وفيه التعاونية.... بكل ما فيها من معاني الحب والإخاء والخير لكل الشعوب المحبة للسلام....



الفهرس